



**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“**

**ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ**

**МАГИСТЪРСКА ПРОГРАМА „ПРЕВОДАЧ-РЕДАКТОР“**

**МАГИСТЪРСКА ТЕЗА**

**на  
тема:**

**Превод на части от романите „Изгубеният Пикасо“ на  
Еухения Тускетс и „Нарисувани момичета“ на Кати Мари  
Бюканан. Анализ на проблемните места при преводите.**

**Изготвил:**

**Ани Данчева, ФН 770 800**

**Научен ръководител:**

**гл. ас. д-р Теодора Цанкова**

**Рецензенти:**

**Иглика Василева (английски език)**

**доц. д-р Петър Моллов (испански език)**

**София, 2015**

# СЪДЪРЖАНИЕ

## Част I

I.	Цели и задачи на дипломната работа.....	1
II.	Мотивация за избора на автори и произведения.....	2
III.	Представяне на испанския автор: Еухения Гускетс.....	3
IV.	Представяне на испанското произведение: „Изгубеният Пикасо“.....	4
V.	Анализ на особеностите при превода на испанското произведение „Изгубеният Пикасо“.....	5
	1. Избор на заглавие.....	5
	2. Кафенето „Els Quatre Gats“.....	6
	3. Предаване на каталонските лични имена на български език.....	8
	4. Преизказно наклонение.....	13
VI.	Представяне на английския автор: Кати Мари Бюканан.....	15
VII.	Представяне на английското произведение: „Нарисувани момичета“.....	17
VIII.	Анализ на особеностите при превода на английското произведение „Нарисувани момичета“.....	18
	1. Избор на заглавие.....	18
	2. Лексикални особености:.....	19
	А) Предаване на изрази.....	19
	Б) Гальовни имена, прозвища.....	22
	В) Балетни термини, непознати за българския читател.....	23
	5. Регистрови различия и глаголни времена.....	24
IX.	Заклучение.....	25
X.	Библиография.....	28

## Част II

I.	Превод на част от романа „Изгубеният Пикасо“ на Еухения Гускетс.....	31
II.	Превод на част от романа „Нарисувани момичета“ на Кейти Мери Бюканън.....	56

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

**Tusquets, Eugenia.** *El cuadro perdido de Picasso.* Madrid, Editorial Funambulista, 2007.

**Buchanan, Cathy Marie.** *The Painted Girls.* New York, Riverehead Books, 2013.

# ЧАСТ I

## I. Цели и задачи на дипломната работа.

Настоящата дипломна работа има за цел да представи на българския читател две произведения от нови и непознати на нашия книжен пазар авторки – „Изгубеният Пикасо“ от испанката Еухения Тускетс<sup>1</sup> и „Нарисувани момичета“ от канадката Кати Мари Бюканан<sup>2</sup>. За нито една от двете писателки светът на литературата не представлява първи избор за професионална реализация и въпреки това и двете получават прекрасни отзиви за произведенията си. Представените творби смесват художествената измислица с реални исторически личности и събития, като излагат две различни гледни точки – от едната страна, стои тази на твореца, а от другата – тази на музата.

Задачата на последвалия анализ е да изследва трудностите и особеностите, с които се сблъсква преводачът на художествена литература от два езика, произхождащи от различни езикови групи. Двата романа разказват за света на изкуството и живота на хората, свързани с него по един или друг начин. Различните перспективи, чрез които книгите изобразяват двете страни на една и съща монета, налагат и разностилието на оригиналите, което преводачът се опитал да запази в максимална степен.

Дипломната работа е разделена на две части – първата представя накратко авторките и произведенията им и анализира текстовите специфики, възникнали в двата превода, на фонетично, лексикално и граматическо ниво, а втората излага преводите на първите глави на двата романа.

Преводът на испанския роман представя първите пет глави от произведението, които обхващат случките, протичащи в пет различни години, като последната изложена глава предава само исторически събития. Преводът на английския роман представя три глави и половина от книгата, които въвеждат читателя в историята през призмата на двете разказвачки и цитират статии от френската преса.

---

<sup>1</sup> Използвано е изданието: Tusquets, Eugenia. *El cuadro perdido de Picasso*. Madrid: Editorial Funambulista, 2007.

<sup>2</sup> Използвано е изданието: Buchanan, Cathy Marie. *The Painted Girls*. New York: Riverhead Books, 2013.



## **II. Мотивация за избора на автори и произведения.**

Идеята дипломната работа да включва преводи от два различни езика е проява на желанието на преводача да проведе литературно-езиков експеримент. Намирането на произведения, които да могат да се обвържат по някакъв начин, не беше никак лесно начинание, особено когато целта беше двете творби да споделят нещо повече от общ жанр. След няколко неуспешни опита да немеря книги с по-конкретно свързващо звено, случайно попаднах на роман, разказващ за част от живота на Пикасо, който ме наведе на мисълта за този специфичен литературен жанр, смесващ художествената измислица с факти от миналото, и така започнах да търся книги за Пикасо.

Още вторият ми опит се увенча с успех и така се запознах с романа на Еухения Тускетс и една невероятна история. В нея ме грабна начинът, по който един художник – авторката, свикнал да си служи с цветове и щрихи, успява така умело да обясни с думи, онова, което е преживял и което вижда в съзнанието си. „Изгубеният Пикасо“ представя част от многопластовото съзнание на един художник, мнението на негов колега за творчеството му, анализите на две психоложки за Пикасо, перспективата на една антикварка и света на един художествен критик. Допълнителен мотив да избера това произведение беше фактът, че щях да имам възможност да превода много добре написана книга за картина, желанието ми за което се пробуди още в мига, в който зачетох „Фламандския майстор“ на Артуро Перес Реверте.

След като първият роман беше избран, възникваше трудността да намери втори роман за художник, основан на реални събития, което още повече стесняваше избора ми. След няколко прегледани книги, попаднах на „Нарисувани момичета“ и опитът на Кати Мари Бюканан да изобличи другата, тъмната страна на света на изкуството и жертвите, които неговите обитатели са принудени да правят. Това е свят, който за мен винаги е притежавал необикновена притегателна сила, която въздейства на най-дълбоките кътчета на човешката душа. А тази му магия, смятам, може да се предаде най-добре чрез разказ в първо лице, който е и избраният от авторката подход и който аз като читател харесвам повече.

Двата романа разказват, макар и по различен начин, за света на изкуството през една и съща епоха, за герои, събрани от меката на артистичния елит, Париж, където „всички бързали да отидат [...], сякаш градът щял всеки момент да изчезне.“ (Tusquets 2007: 4)

### **III. Представяне на испанския автор: Еухения Тускетс.**

Еухения Тускетс Триас де Бес е родена на 28 август в Барселона, Испания, и завършва образованието си в „Escuela Massana Centre d'Art i Disseny“ – училището по изкуства и дизайн на Барселона. Тя е художничка и авторка на романи, художествена критика и разкази за деца.

Художничката посвещава на рисуването повече от трийсет години от живота си, десет от които прекарва в Съединените щати като художествен критик към различни културни списания за латиноамериканско изкуство в Сан Франциско. Преди това живее дълго време в Мексико, където картините ѝ се излагат в галерии в Гуадалахара и Мексико Сити. Времето прекарано в двете страни спомага за дооформянето на самобитния стил на рисуване на Тускетс, която, след завръщането си в Испания през 90-те години на миналия век, прави множество самостоятелни и колективни изложби както в Европа, така и в цяла Америка. Освен с художествена критика, преди да се захване с писане на художествена литература, Тускетс е писала сценариите за раздел „Изкуства“ на предаването „Свободно време“, излъчвано по TVE през 70-те години.

Тускетс чете лекции за Фрида Кало, Хосе Клементе Ороско, Диего Ривера, Ремедиос Варо, Пикасо, Жуан Миро, Антони Тапиес и др., а също публикува и разкази за деца в издателските къщи „Хоутън Мифлин“ и „Адисън-Уесли“.

Испанката е носителка на няколко награди за изобразително изкуство: почетно отличие „Salón de la Vida y la Muerte“ („Салон на живота и смъртта“) в Мексико, втора награда от национален конкурс „Marin Civic Center“ в Марин Каунти, Калифорния и първа награда от националния конкурс по изобразително изкуство „Bay Arts 82“ в Сан Франциско.

„Изгубеният Пикасо“ („El cuadro perdido de Picasso“) (2007) е първият роман на художничката писателка, която в бележката към книгата обяснява, че е преживяла историята „от първо лице“. Книгата е последвана от още два романа – „Искушение на поджин-тоник“ („La seducción del gintonic“; превод мой) (2011) и „Ти си моята убийца“ („Tú eres mi asesina“; превод мой) (2013), който е преведен на английски език. В първия пет приятелки разказват историите си, погледнати през очите на някоя от другите четири. А във втория, испанска художничка заминава за Мексико, където бива отвлечена, но вместо

похищението да остави отпечатък върху живота на жертвата, жертвата променя живота на похитителя си.

#### **IV. Представяне на испанското произведение „Изгубеният Пикасо“.**

„Изгубеният Пикасо“ е добре забъркан коктейл от биография и фикция, преплетени в танц, който продължава три века и който кръстосва съдбите на реални личности от различни епохи. Книгата разказва как чрез символиката, заключена в образа, се разкрива една реалност, която е епична, емоционална, увличаща и която бележи завинаги живота на героите. Това е историята на една картина, която е скрила в себе си дълбоко пазени тайни, разбити илюзии, потиснати чувства, болезнени истини и сложни вътрешни светове, история, която, по думите на самата авторка, не оставя „читателя безразличен“.

Романът е разделен на хронологически непоследователни глави, които прескачат между края на XIX век, началото и края на XX век и началото на XXI век, като проследяват две сюжетни линии, свързани чрез историята и съдбата на една картина. Действието на първата сюжетна линия разказва за зараждането на модернизма и за част от събитията, формирали един от най-противоречивите и продуктивни художници на всички времена – Пикасо, както и за причината, поради която той скъсва с реализма. А действието на втората опитва да свърже едно безименно платно с № 63 на гърба с една от трите изгубени картини на Пикасо от първата му изложба в Париж през 1901 г.

Към средата на книгата се появява нова специална героиня – Еухения Тускетс. Така част от историята започва да се разказва от първо лице и авторката разказва как е „съпреживяла“ разплитането на загадката. С героинята Еухения се свързва Оскар, международен търговец на произведения на изкуството и неин приятел, на когото някаква ексцентрична галеристка от Париж, след неуспешен опит за среща с Мая Пикасо, възложила разследване за авторството на картина, купена едва за няколко франка. Оскар търси странично мнение за тази картина с привидно не особено интригуваща, но някак магическа иконография – пет бели коня, всичките застанали на задните си крака, наобиколили една полускрита в центъра на манеж фигура – дресьора. През етапите на това

вълнуващо пътешествие през времето и историята читателят започва да подрежда парченцата от пъзела и да открива защо манежът не е манеж, дресьорът не е дресьор и конете не са коне.

## **V. Анализ на особеностите при превода на испанското произведение.**

### **1. Избор на заглавие.**

Стане ли дума за превод на заглавия има няколко възможности – буквален превод, частично модифициране и пълна промяна на оригинала. В случая на „El cuadro perdido de Picasso“ буквалният превод, а именно „Изгубената картина на Пикасо“ беше напълно възможен и приемлив. Въпреки това, след като прочетох книгата и се запознах с всичките подробности и аспекти на сюжета ѝ, реших да избира втория подход – частичното модифициране.

„Изгубеният Пикасо“ автоматично може да се интерпретира по два начина. Първата смисъл, който би изскочила в съзнанието на читателя, е за Пикасо, който по някаква причина се е изгубил. Второто, по-прикрито значение, е на произведение на Пикасо, чието местонахождение е неизвестно.

Както на испански, така и на български език, няма никакъв проблем името на един автор да бъде метонимично използвано вместо дадено негово произведение. Така и на двата езика съществуват вариантите „El cuadro perdido de Picasso“/„El perdido Picasso“ и съответно „Изгубената картина на Пикасо“/„Изгубеният Пикасо“. Но с оглед на това, че в книгата се разказва не само за изчезнала скоро след представянето си картина на Пикасо, но и за вероятно най-мрачния и болезнен период от живота на художника, вторият вариант, освен по-енигматичен, е доста по-удачен спрямо реално случилите се събития. Картината, за която се разказва в романа – „Дон Танкредо“ – и за чиято иконография няма налична информация, се причислява към реалистичните творби на испанеца, тъй като тя е част от първата колекция на Пикасо. С течение на разследването, което провежда търговецът на произведения на изкуството Оскар, става ясно, че Пикасо е принуден в тази картина да замаскира чрез символистична репрезентация истинските си чувства и желания по две причини. От една страна, Пикасо научава за самоубийството на приятеля си, поета Карлес Казажемас, малко преди да получи новината за предстоящата си изложба в галерия

„Волар“ и тъй като картините, които има, не стигат, започва да рисува нови произведения – всичките мрачни и песимистични, поради скръбта си от гибелта на Казажемас. А, Маняк, търговецът, който урежда първата му изложба, му казва, че подобни картини не биха се продали. Така художникът се оказва в повече от неудобна ситуация, защото иска да отдаде своята почит към починалия си приятел по единствения познат му начин – чрез четките, боите и платното, но не може, а в същото време няма как да си позволи да не се представи добре на първата си изложба. От друга страна, според двете психоложки, допринесли за разследването, когато образът, който Пикасо искал да изобрази, бил свързан с болка, той прибягвал до символистичната му репрезентация. Така че според заключенията, които Оскар си вади на базата на цялата налична информация, „Дон Танкредо“, макар и част от колекция реалистични картини, е всъщност многопластов израз на символистично представеното страдание в главата на Пикасо. След края на изложбата испанецът изпада в много тежко емоционално състояние, което бележи началото на Синия му период (1901–1904 г.).

Така картината с петте бели коня и полускритата фигура се превръща във вододел в емоционалния и професионален живот на художника. Предвид накратко изброените по-горе факти, „Дон Танкредо“ се оказва една емоционално наситена, загубена във времето картина, също както самият Пикасо изгубва себе си през трите години след самоубийството на Казажемас. Поетът представлява рядък интелектуален стимул за художника, който в голяма степен поддържа живеца и творческия импулс на Пикасо по време на преждевременно прекратеното им приятелство. Поради тези причини сметнах, че двоякостта на „Изгубеният Пикасо“ би бил по-добрият избор на заглавие.

## **2. Кафенето „Els Quatre Gats“.**

„Els Quatre Gats“ (често изписвано и като „Els 4 Gats“) е името на „емблематичното кафене-кабаре-ресторант-галерия“ (Tusquets 2007: 50), разположено в готическия квартал на Барселона, което отваря врати през 1899 г. и съществува и до днес. То бързо се превръща в любимо средище на културния и творчески елит от онова време.

Името на заведението е на каталонски и се появява в последната представена в тезата глава. То не би трябвало да представлява проблем при превода и би трябвало да

остане на каталонски и преводът му да бъде даден в бележка под линия, тъй като книгата е написана на кастилски. Но в случая се появяват три фактора, които биха попречили на тази преводаческа практика.

Първото затруднение произтича от произхода на името, който е обяснен в самата книга и от начина, по който това обяснение е въткано в текста. Тускетс разказва, че когато Микел Утрильо, „бащата на френския импресионизъм“ (Tusquets 2007: 50) предложил на Пере Румеу, покровител на изкуството и организатор на културни събития, да отвори в Барселона заведение по модела на „Черната котка“ в Париж, той се усъмнил, че такова заведение би имало успех в Барселона, и казал:

*Haigámoslo, pero no sé si tendremos mucha clientela. Vendrán cuatro gatos por el local.*

*Да го направим, макар че не се знае дали ще има много клиенти. Биха дошли само четири котки.*

В следващото изречение авторката пояснява:

*От мрачното му изказване [на Пере Румеу] дошло и името, с което по-късно щяло да бъде кръстено заведението.*

Така възниква казус, при който в оригиналния текст се появява идиома „cuatro gatos“ (букв. „четири котки“) със значение „малко хора“ (DRAE), който впоследствие се превръща в име на заведение. В такъв случай, въпреки че лесно може този идиом да бъде преведен дори с най-обикновен израз (напр. „Надали биха дошли много хора.“/„Сигурно няма да влезе почти никой.“), това не би било уместно предвид следходното изречение. Въпреки че буквалният превод на идиома и бележката под линия – избраният от мен подход, развалят звученето и гладкостта на превода, сметнах, че това е по-малка жертва в сравнение с тази, да се наруши смисловата връзка между две последователни изречения. Съществува и вариант изразът да се преведе, с което той да остане като име на заведението. Например то може да се казва „Почти никой“, „Двама души и половина“, „Ни жива душа“, които сами по себе си са интересни и биха привлекли вниманието. Но поради другите две причини, които предстои да опиша, тази възможност отпада като вариант.

Вторият фактор е свързан с начина, по който това заведение би се открило в справочна литература. В книгата си „Пикасо: Жизнен и творчески път“ (1982) на с. 17 Кирил Кръстев въвежда заведението с българския му превод, като дава оригинала в скоби.

По почти сходен начин постъпват и Патрик О'Брайън в „Пикасо: Биография“ (2009), който пише „Елс Куатре Гатс“ (с. 48) – транслитерация на името – и след това в скоби добавя превода. В „Пикасо“ на Сюзи Ходж (2007) заведението се появява директно като „Четири котки“ (с. 7). При по-нататъшното споменаване на ресторанта галерия и тримата автори, с изключение на един-единствен случай, използват преводния вариант. В списание „100 личности. Хората, променили света: Пабло Пикасо“ на с. 7 името на заведението също се среща преведено. В интернет пространството, при въвеждане на „Четири котки Барселона“, веднага се появяват сайтове с информация и снимки на ресторанта галерия. Ако пък името се изпише на каталонски, излизат страници на каталонски, английски, испански, а в редки случаи дори и на български.

Третата причина е връзката между имената на испанското кабаре и френският модел, по който то е създадено. При положение, че „Le Chat Noir“, иначе казано „Черната котка“, съдържа в името си „котка“ и същото важи и за каталонското заведение, има доста логика в това животното емблема да остане на български, тоест везните накланят в полза на буквалния превод.

Предвид всички изложени факти не съществува причина името на заведението да не се преведе буквално и в „Изгубеният Пикасо“.

### **3. Предаване на каталонските лични имена на български език.**

Поради факта, че една от нишките в книгата засяга каталонското изкуство, преобладаващата част от имената са разбира се каталонски. Следователно тук трябва да се вземат под внимание няколко неща. Първо трябва да се провери дали всички тези имена съществуват под някаква форма на български език, след това трябва да бъде проверено дали тези от тях, които имат някакъв вариант на български, са съобразени с каталонските фонетични правила и в случай, че не са, да се пристъпи към вземане на решение относно начина, по който те ще бъдат предадени в текста на български. Важно е да се отбележи, че на български не съществуват правила за предаването на каталонската звукова система, но при превод винаги трябва да се вземат предвид общите фонетични принципи на българския език. С цел да се запазят усещането за автентична каталонска обстановка и

самобитния облик на героите, избраният подход е имената да бъдат предадени фонетично във всички случаи, в които това не нарушава българските норми.

В разглежданите по-долу случаи ще бъдат представени и варианти на имената, открити в посочените в предната глава книги – „Пикасо: Жизнен и творчески път“ (1982) на Кирил Кръстев, „Пикасо“ (2007) на Сюзи Ходж и „Пикасо: Биография“ (2009), на Патрик О'Брайън, списание „100 личности. Хората, променили света: Пабло Пикасо“, както и статии от електронните издания на вестниците „Дневник“ и „Капитал“, както и от сайта на информационна агенция „Класа“ и от сайта за изкуство „Артпрайс“ („Artprice”).

За справка с каталонските фонетични правила са използвани „The Phonology of Catalan“ (2005) от Max W. Wheeler и „El catalán sin esfuerzo“ (1979) от Joan Dorandeu и Mntserrat Moral de Prudon.

Имената на каталонските творци, споменати в романа, ще бъдат разпределени в три отделни групи.

**а. Предаване чрез транскрипция.** Изброените в тази група имена са транскрибирани.

Художникът Ramón Casas, чието фамилно име на кастилски би трябвало да се прочете като „Касас“ и който се появява изписан по този начин навсякъде (О'Брайън 2009: 49, в. „Дневник“ 2008, Мелнишка 2002, уебсайт „Класа“ 2012 и „Артпрайс“ 2010, всъщност трябва да е Рамон Казас, тъй като в каталонския, когато „s“ се намира в интервокална позиция, тя се произнася като /з/. Точно поради популярността на кастилското фамилно име „Касас“ е напълно разбираемо защо Рамон Казас се появява с леко модифицирано име.

Един от главните герои в книгата, Carles Casagemas, също е познат с неточно предадено име (Карло Казагемас – Кръстев (1982: 15); Карлос Касагемас – Ходж (2006: 10); Касагемас – О'Брайън (2009: 50); (сп. „100 личности“: 7)). И тук, както и в предния случай, във фамилното име се появява интервокално „s“, но другата клопка е в „g“, което пред „e“ и „i“ се произнася като /ж/. Само че е налична и уловка в собственото име. Известният кастилски вариант е „Карлос“, а каталонският еквивалент е „Карлес“. Оттам цялото име трябва да е Карлес Казажемас.

Същият принцип за „g“, което пред „i“ се произнася като /ж/, действа и при името на банкера и политик Manuel Girona (Manuel Girona i Agrafel). На кастилски името би било



„Хирона“ – там „g“ пред „i“ се чете като проходната съгласна /x/. Но тъй като става дума за каталонски, името се превръща в „Мануел Жирона“.

Следващото име, което също изниква неправилно изписано (Хайме Сабартес – Ходж (2006: 37); уебсайт „Класа“ 2012) , е на писателя Jaume Sabartés (Jaume Sabartés Gual). Нещата тук също опират до това, че кастилското „Хайме“ е придобило известност и оттам каталонското „Жауме“ се е превърнало в „Хайме“, като най-близък познат вариант. Буквата „j“ на каталонски във всички позиции се произнася като /ж/, а при оригиналното „u“ няма големи особености и то се произнася като по-дълго дълго английско „y“ /u:/ – звук, липсващ в нашия език и заменим с най-близкия до него такъв – кратко /y/. Така се получава „Жауме Сабартес“.

Подобно на горното заимстване от кастилски се наблюдава и при Joaquim Mir (Joaquim Mir i Trinxet). „Хоакин“/„Хоаким“ (Хоаким Мир – О'Брайън (2009: 50); уебсайт „Класа“ 2012) е всъщност „Жуаким“ според гореспоменатото правило за буквата „j“, като следват още две разлики. Първата разлика е в гласната „o“ в неударена позиция. Втората разлика идва от последната буква в името, която е различна в кастилския и в каталонския – съответно „n“ и „m“.

Четвъртото име от тази група е това на художника и писател Santiago Rusiñol (Santiago Rusiñol i Prats) (Сантяго Русиньол – О'Брайън (2009: 49); справка чрез търсене в търсачката Гугъл). Интересното тук, е че фамилното име се изписва според кастилските орфографични правила, а не според каталонските. Каталонският еквивалент на „Rusiñol“ е „Rossinyol“. Според фонетичните правила на двата езика, имената трябва да се произнасят съответно като „Русиньол“ и „Росиньол“, където омекотяващото кастилско „ñ“ се замества от каталонската буквена комбинация „ny“, която на български се предава като „нь“, следвано от „o“. Но тъй като по някаква причина „Rusiñol“ е запазено в кастилския вариант, а цялото име е каталонско, редно всеки един от елементите да бъде транскрибиран според фонетичната система на езика, на която е изписан. Така фамилното име става „Русиньол“.

Архитектът Puig i Cadafalch (Josep Puig i Cadafalch) разполага с комбинациите „ig“, която се произнася като /f/. Също така и с „d“, което е всъщност /ð/ – звук, който не съществува в българския, и който съм предала с най-близкия наличен в нашия език – /д/. Името завършва с „ch“, която комбинация се произнася като /к/ и не съществува в

съвременния каталонски език, но се е запазила в някои фамилни имена и имена на градове. От тук следва и цялото име да е Пуч и Кадафалк.

При предаването на името скулптора Manolo Hugué (Manuel Martínez Hugué), единственото, което трябва да се вземе предвид е, че „h“, както в кастилския, така и в каталонския, а и като цяло в романските езици, не се произнася. Тоест името му е Маноло Уге, а не Маноло Хуге, както неправилно го предава О'Брайън (2009: 50).

Следващото транскрибирано име е това на „los hermanos Junyent“ – братята Жунъент (Oleguer у Sebastià Junyent i Sans – съответно организатор на известни карнавали и художник и художествен критик). При тях се появяват вече споменатите „j“ и „ny“, следвано от „e“. Името може да бъде видяно и като „Хунйент“ (О'Брайън 2009: 50) с „й“, което обаче „не може да стои след съгласна“ (Пашов 1999: 21)

Следващ наред от художниците е Isidre Nonell (Isidre Nonell i Monturiol), където отново се наблюдава интервокално „s“ в личното име и двойно „l“ в края на фамилното име. В каталонския има два вида двойно „l“, като в случая на Nonell звукът /л/ накрая на думата е мек. Но тъй като българската фонетична система не разполага с крайно меко (палатално) „l“, се прибегва до най-близкия на звук, който имаме – твърдо „л“ и така се получава „Изидре Нонел“, а не „Исидро Нонел“ (О'Брайън 2009: 52).

Във фамилията на инженера, художник, декоратор и критик Miquel Utrillo (Miquel Utrillo i Morlius) се появява двойно палатално „l“ пред гласната /o/, затова в крайна сметка името на каталонец става „Микел Утрильо“. Името се среща като „Мигел Утрило“ (О'Брайън 2009:49), където първото име отново е взето от кастилски, а при фамилията е изтървано омекотяването.

При Manel Pallarés (Manuel Pallarés i Grau) отново имаме случай на двойно палатализирано „l“ във фамилното име и то се предава като Манел Палярес (Мануел Паларес – О'Брайън 2009: 42; Ходж 2006: 8). Но изниква проблем при собственото име, тъй като авторката го е изписала на две места като „Manel“, а проверка във всякаква справочна литература показва, че всъщност става дума за „Manuel Pallarés“. Тази разлика е отбелязана в бележка под линия.

След изчерпването на собствените имена от тази група, идва ред на едно учебно заведение, „Llotja“. При него има две специфики. Първо, отново се появява двойно палатално „l“. Второ, натъкваме се на диаграфа „tj“, който, заедно с диаграфа „dj“, се

произнася като /dʒ/, но поради липсата на двойно „д“ в български, в крайна сметка се получава „Льоджа“ с едно /д/.

При името на улицата „Riera de Sant Joan“ трябва да се внимава с гласната „о“ в третия елемент в неударена позиция. Оттам цялото име става „Риера де Сант Жуан“, макар името да се среща и като „Риера де Сант Хоан“ (О'Брайън 2009: 62)

В името на селцето „Horta“, според вече споменатото правило за произнасяне на „h“, отпада първата буква „Орта“ (Ходж 2006: 10), въпреки че се среща и като „Хорта“ (О'Брайън 2009: 53)

**б. Предаване чрез транслитерация.** В случаите, при които съществуват пречки от страна на българските фонетични принципи, имената са транскрибирани.

В тази група попада само името на „los hermanos Cardona“ – братята Кардона, особеното при които е произношението на „d“, което е /ð/ по средата на думата след съгласна различна от „л“ и „н“. В този случай отново се прибегва до най-близкия съществуващ звук на български – този на „д“.

**в. Предаване чрез транскрипция и транслитерация.** В книгата се появяват два случая, при които е необходим смесен подход между транскрипция и транслитерация.

Собственикът на „Четири кетки“ Pere Romeu (Pere Romeu i Borràs) има неударено второ „е“ в „Pere“, което се редуцира до неударено /ъ/, а в „Romeu“ има „о“ в неударена позиция, което от своя страна се превръща в дълго /у/. Така при смесен вариант транскрипция на фамилното име и транслитерация на собственото име се получава „Пере Румеу“, вместо „Перъ Руумеу“ или Пере Ромеу (О'Брайън 2009: 48).

При известният барселонски квартал „Eixample“ се наблюдава интересната комбинацията „eix“. Правилото гласи, че „x“ се чете по три различни начина, като този, който ни интересува в случая, е /ʃ/ след дифтонг, завършващ на /i/ или /u/. Ударението пада на „а“, така че началното и крайното „е“ се редуцират до /ə/. И тъй като в съвременния български език никога дума (с изключение на думата „ъгъл“ и производните ѝ) не започва или завършва на /ъ/, двете гласни трябва да се транслитерират, докато накрая се получи „Ешампле“.

#### 4. Преизказно наклонение.

Една от особеностите на текста, създаден от Еухения Тускетс, като цяло е, че поради обемната фактология, преразказана и преосмислена през несвидетелската призма и преплетена с фикционалната история, често се налага при превода да се прескача от простите минали времена на изявителното наклонение в преизказно наклонение.

В таблицата по-долу са представени някои от тези примери. Тъй като в по-голямата част от случаите изреченията са прекалено дълги, за да бъдат всичките поместени тук, са изредени само няколко случая.

<p>La marquesa <b>acabó aceptando</b> su ridícula oferta porque en plena negociación <b>se distrajo</b> con la llegada de un tipo joven, muy relamido, que <b>se presentó</b> de pronto y <b>que se trataba</b>, al parecer, de un escultor de moda al que ella <b>tenía mucho interés en encargar</b> un busto.</p>	<p>Накрая маркизата <b>се съгласи</b> на нелепата ѝ oferta, понеже по време на сделката я <b>разсея</b> един внезапно пристигнал младеж, доста изтупан, който <b>се появи</b> изневиделица – както изглежда, <b>ставаше дума</b> за скулптор, на когото тя много <b>искала да възложи</b> изработката на бюст.</p>
<p>– Madame Claudel tiene un cuadro para certificar. Según ella <b>se trata de</b> un Picasso.</p>	<p>– Мадам Клодел притежава картина, за която ѝ трябва удостоверение за автентичност. Според нея <b>ставало дума за</b> Пикасо.</p>
<p>Mario ya <b>le había anunciado</b> que no le <b>iba a ser</b> difícil reconocer a Madame Claudel, que <b>no era</b> precisamente de las que poseían esa facultad de discreción o sigilo que en general <b>se espera</b> de las mujeres de mediana edad.</p>	<p>Марио го <b>беше предупредил</b>, че <b>няма да му</b> е никак трудно да <b>разпознае</b> мадам Клодел – <b>не била</b> от онези, които <b>притежавали</b> способността да остават незабележими, нито пък <b>проявявала</b> дискретността, която <b>се очаквала</b> от дамите на средна възраст.</p>

Накратко ще бъдат разгледани два примера.

a. *No hacía mucho le **había hablado** a Óscar de Madame Claudel. **Era** una anticuaría, según sus palabras, “muy peculiar”. La **había conocido** en París.*

*Неотдавна беше разказвал на Оскар за мадам Клодел. Била антикварка, „доста странна“ според собствените му думи. Бил се запознал с нея в Париж.*

В този случай става дума за Марио, който разказва на Оскар за мадам Клодел. Употребата на минало несвършено време – „беше антикварка“ би означавало, че говори разказвача, а не Марио, както става ясно от глаголното време в испанския и от позицията на изречението в текста. „Беше се запознал с нея“ вместо „бил се запознал с нея“ пък изразява евиденциалност, а всъщност разказвача предава думите на Марио за вече отминал момент.

*б. Una exposición que, decía el texto, **había preparado** de prisa y corriendo.*

*Според текста, изложбата била стъкмена набързо и в движение.*

Това изречение, което антикварката Орели чете в книга за Пикасо, няма как да бъде преведено като „Според текста, изложбата беше стъкмена набързо и в движение“, тъй като това би означавало, че авторът на книгата е бил свидетел на организирането на експозицията, а не че е написал книгата на базата на източници, различни от него самия.

В последната преведена глава се преразказват исторически събития. Предвид факта, че макар книгата да излага факти от миналото, тя представлява художествена, а не научна литература, употребата на сегашно историческо време би отнело много от художествеността на романа. Един от най-ключовите примери за това е:

*Много скоро градът щял да се превърне в анклав на интелектуалци и творци.*

където употребата на сегашно време след „много скоро“, следвано от референция към бъдещето

*Много скоро градът се превръща в анклав на интелектуалци и творци.,*

би създадо усещане за нещо предстоящо, а не за минал момент.

Ако се избере бъдеще в миналото,

*Много скоро градът щеше да се превърне в анклав на интелектуалци и творци.*

резултатът може да се интерпретира или като че разказвачът е свидетел на всичко случило се, а това не е така, или като разказ за миналото, където – подобно на останалата част на романа – се разкрива измислена, а не фактически случила се история. В тази глава се срещат още няколко примера от същия вид. Затова най-добрият изход в случая изглежда преизказното наклонение, което отразява както неевиденциалност, така и отминалост във времето.

Началото на следното изречение:

*Hacia dos años, en el mes de junio, se había inaugurado Els Quatre Gats: la emblemática cafetería-cabaret-restaurant-galería de la Ciudad Condal.*

*Изминали две години откакто през юни „Четири кетки“ – емблематичното кафене-кабаре-ресторант-галерия на Сиудад Кондал отворило врати.*

е с нетипична структура за изречение, което предава фактология и предполага предаване чрез разказна форма. Ако се избере описателното минало несвършено време – „Изминаха две години откакто през юни...“, както и в горния случай, читателят би си помислил или че разказвачът е видял всичко лично, или че тази глава е като всички останали глави на романи, разказани в минало време, и не притежава никаква историческа достоверност.

Също така в главата се срещат оценъчни прилагателни, като „злочестите“:

*Más de cincuenta mil soldados españoles habían muerto en aquellos enfrentamientos, y los pobres veteranos supervivientes [...]*

*Повече от петдесет хиляди испански войници били загинали в онези сблъсъци, а злочестите оцелели ветерани[...],*

което не е характерно за фактологическото изложение на историческите текстове, следователно сегашното историческо време не е допустим вариант.

Погледната в по-широк план, смесицата на история с фикция в романа отразява стилевата смесица на самото заведение „Четири кетки“.

## **VI. Представяне на английския автор.**

Кати Мари Бюканън е родена в Ниагара фолс, Канада, в семейството на учителите Ал и Рут и е второто от пет деца. Голяма част от детството ѝ премина в обикаляне на канадските провинции и американските щати. Любопитен факт е, че тя никога не е имала литературни аспирации. Дори при избора си на специалност в университета единственият ѝ критерий бил бъдещата ѝ професия да няма нищо общо с писане и правописни правила. Канадката получава степен бакалавър със специалност биохимия и магистърска степен по бизнес администрация от Университета на Западно Онтарио, Канада. Преди да се захване с писане, прекарва по-голямата част от професионалния си живот във финансовия и в техническия отдел на Ай Би Ем.

По-късно Бюканън завършва „Humber School for Writers“ (Училище за писатели „Хъмбър“), и след като започва да пише, разказите ѝ са публикувани в най-престижните канадски литературни списания. За тях писателката получава награди от „Toronto Arts Council“ (Съвет по изкуствата на Торонто) и „Ontario Arts Council“ (Съвет по изкуствата на Онтарио).

Първият роман на канадката, „Когато водопадът застина“ (2009) („The Day the Falls Stood Still“; превод мой), е плод на „възхищението“, което авторката изпитва към „легендите за Ниагарския водопад, допълнени от интереса ѝ към икономическите и индустриалните сили, които действат в зората на хидроенергетическата ера.“ (Barns and Noble; превод мой). Книгата е написана след внимателно проучване около историята на водопада, в чиято атмосфера се разказва историята на Том Коул, „внук на легендарен местен герой, който притежава необикновената дарба да усеща желанията на река Ниагара.“ (Пак там; превод мой). През един прекрасен ден седемнайсетгодишният Том среща Бес и с това започва началото на любовта между двама души в началото на XX век, любов, която ще преобърне разбиранията за младата героиня. Романът е обявен за бестселър на „Ню Йорк Таймс“, избран е за най-добра книга за 2009 г. от „Барнс и Нобъл“ и е в топ 40 на най-значимите канадски романи на десетилетието. „Пъблишърс уикли“ определя „Когато водопадът застина“ като „много повече от обикновен исторически роман за Ниагарския водопад. Той представлява дълбоко одухотворен разказ за семейството, любовта, загубата, класите, началото на съзнателността за опазването на околната среда и битката, водена от хората, запознати с жертвите, които природата дава в името на прогреса“ (Kogler 2009; превод мой). Вторият най-голям канадски ежедневник „Глоуб и мейл“ нарича канадката „майстор на словото“, а за книгата казва, че „рядко първият роман на някой писател притежава майсторството, зрелостта и великолепието на завладяващия литературен дебют на Бюканан – сърцераздирателен, покоряващ, омагьосващ разказ, преплетен с дръзновение, страдание и слава, които се запечатват в съзнанието на читателя и остават там дълго след като той е преминал финалната права.“ (Fitzgerald 2009; превод мой).

„Нарисувани момичета“ е вторият роман на Кати Мари Бюканън. Идеята да разкаже тази история хрумва на авторката след като шест години преди да се захване с писането ѝ, тя попада на документален филм за една скулптура. Книгата е приета от критиката и

читателите също толкова добре, колкото и „Когато водопадът застина“. Романът се превръща в канадски бестселър №1, обявен е за бестселър и от „Ню Йорк Таймс“, препоръчан е от „Ес Ей Тудей“, списание „Пийпъл“ и „Ентертейнмънт Уикли“ и един от финалистите за читателския избор за най-добър художествена биография в „Гудрийдс“. „Уошингтън поуст“ го определя като „грабваща история за съдбата, провалените амбиции и триумфа на сестринската любов“, „роман, който задава въпроса: Неизбежно ли е да изпаднеш в нищета?“ (Vreeland 2013; превод мой).

## **VII. Представяне на английското произведение: „Нарисувани момичета“.**

„Нарисувани момичета“ е история, разказана в първо лице от две девойки, борещи се да сбъднат мечтите си и да се избягат от мизерията в Париж в края на XIX в. Седемнайсетгодишната бивша балерина Антоанет с очи като „шоколадови езера“ и четиринайсетгодишната ѝ сестра Мари, умницата в семейството, отварят пред читателя дверите към миналото, към красотата и изящството на Париж по време на belle époque, когато той е бил меката на артистичния елит. Двете сестри описват, всяка от своята гледна точка, част от житейския път на семейството си: майка, която вечно „попипва бутилката в джоба на полата си“, наскоро починалия им баща, най-малката, но своенравна и красива сестра Шарлот и опитите на всяка една от трите сестри да намери своето място в света.

Двете героини са основават на семейство ван Гьотем. По-малката от двете разказвачки, Мари, заедно с най-малката, Шарлот, тръгва по стъпките на сестра си, и се явява на прослушване за балетната школа към операта. По-късно тя попада на страниците на скицника на Едгар Дега, а скоро след това се превръща във въздушната статуя, известна като „Малка балерина на четиринайсет години“. През по-голямата част от книгата Мари се опитва да спаси сестра си Антоанет от лапите на един предполагаем престъпник, като едновременно с това преминава през особено крехкия и объркващ етап на съзряването.

Литературният полет на въображението на Кати Мари Бюканън среща Антоанет с Емил Абади, който е главно действащо лице в известен криминален процес и който преобръща живота на бившата балерина. Тя се влюбва в него и животът ѝ рязко пропада надолу.

Историите на сестрите ван Гьотем и Емил Абади, макар несвързани в исторически план, но паралелно развиващи се, се преплитат с откритията на криминолога Чезаре



Ломброзо за белезите, отличаващи престъпника от добродетелния и начина, по който тези открития повлияват творчеството на Едгар Дега. Докато малката Мари открива тези характеристики у себе си, а по-голямата Антоанет е преследвана от желанието си да се почувства красива и желана, сякаш единствено малката своенравна Шарлот има шанс да постигне нещо с упоритостта си и изящните си черти.

Романът обрисова нелеката съдба на три сестри, които преминават през различни препятствия в живота – такива, каквито за не малка част от хората днес остават само в редовете на книгите, репликите на актьорите и разказите на другите. В един момент изглежда сякаш трите сестри вървят по един и същ път, но всъщност всяка една от тях показва различно лице от щастието и мъкмата на орисията да бъдеш жена.

## **VIII. Анализ на особеностите при превода на английското произведение „Нарисувани момичета“.**

### **1. Избор на заглавие.**

Избирането на заглавие от автора не винаги е лесна задача. Понякога обаче тази задача става още по-трудна за преводачите му. В случая на „Нарисувани момичета“ преводното заглавие отразява оригинала напълно точно, за разлика от „Изгубеният Пикасо“, при който има модификация.

Разбира се съществуват и други възможности, които отреждат по един или друг начин по-централна роля на Едгар Дега, тъй като без него едва ли светът някога би разбрал за съществуването на Мари ван Гьотем. Книгата може да се казва например „Балерините на Дега“, „Момичетата на Дега“, „Музите на Дега“ или „Музите на художника“, като всичките варианти конкретизират по един или друг начин художника или сестрите ван Гьотем. По този начин може заглавията на двата романа – испанският и канадският, да се свържат чрез името на двамата художници например. Само че Дега не е главно действащо лице в романа. Той се появява единствено като героя художник, който рисува Мари, превръща я във восъчна статуя, запознава я с богат възрастен господин и на по-късен етап в книгата иска да използва дъщерите ѝ като модели. Дега е повлиян от откритията на Чезаре Ломброзо и рисува проститутки, балерини и престъпници, сякаш ги наблюдава

„през дупката на ключалката“ (Буре 1984: 7), както сам казва, в опит да пресъздаде издайническите им черти. Затова той се озовава зад кулисите на операта и житейският път на сестрите ван Гьотем се кръстосва с творческите търсения на импресиониста, който вижда в Мари „лопатки като поникващи крила“ (Buchanan 2013: 53)

Тъй като главните героини в „Нарисувани момичета“ са именно сестрите ван Гьотем, а не художникът, а и поради преднамерено загадъчното заглавие, избрано от Кати Мари Бюканан, всички варианти за превод, в които „балерини“, „музи“ и „художник, присъстват, биха поставили на преден план не момичетата ван Гьотем, а аспекти от техния живот или самия Дега, който не взема чак толкова централно място в историята. Импресионистът се явява по-скоро част от сюжетната линия на Мари. Освен това не съществува никаква граматическа и лексикална пречка оригиналното заглавие да бъде предадено буквално.

## **2. Лексикални особености:**

### **А. Превод на по-особени думи и изрази.**

В текста се срещат някои думи и изрази, които нямат точен семантичен еквивалент на български език, а дори да имат такъв, възникват други съображения, поради които е по-добре да се потърси по-различен вариант при предаването им.

а. **Get up, you lazy lout of a girl.** Тук се наблюдава модификация на един често срещан израз, „lazy lout“, който в буквален превод би звучал като „мързелив грубиян“, тъй като „lout“ означава „мъж или момче, който/което се държи грубо и агресивно“. В този случай обаче, понеже обръщението е към момиче, към израза е добавена спецификация „of a girl“. Както става ясно, буквалният превод в случая е невъзможен – „ти мързелив грубиян момиче“ не би означавало нищо смислено на български. Необходимо е да се вземе предвид и фактът, че в контекста, героинята, към която са насочени думите, Шарлот, не проявява никаква грубост. Затова трябва да се измисли вариант, в който да се запазят основните семантични елементи на израза. Поради това се спрях на „Ставай, **мързелано недна!**“, който отразява релевантния за ситуацията „мързел“ на малката Шарлот, която все още спи, и закачливото, леко раздражено сестринско „недна“, предвид факта, че репликата идва от

Антоанет, която е прекарала половината нощ будна, за да подготви дрехите за предстоящото прослушване на сестрите си. Възможни са и друг варианти, като „мързелано малка“ и „мързелано такава“, но избраният вариант пасва по-точно на по-цветистия речник на героинята.

б. „**Word of truth**“ – буквално ще рече „ дума от истина“. Най-лесно е изразът да се замени с простицкото „Истината е, че“, но българският всъщност разполага с доста по-хубав вариант, който е, освен това, и леко остарял, което пасва идеално на общата ми концепция, чрез лексикални средства да предам поне частица от атмосферата на епохата, за която се разказва в романа. Затова реших да избира изрза „Правичката да ти кажа“:

*“Word of truth, pet, the eyes of old Pluque are going to be glued to your dancer’s feet, your Taglioni neck.*

***Правичката да ти кажа, дербосъче, дъртия Плюк няма да може да отлепи очи от краката ти на балерина, от шията ти на Тальони.***

в. **Gibberish for the piss pot.** „Gibberish“ са „глупости“, „безсмислици“, а „pisspot“ е груб жаргонен синоним на „chamber pot“ – нощно гърне. Тук нощното гърне трябва да се замени с някакъв вид лека ругатня, а целият израз съвсем естествено трябва да звучи разговорно:

*“Gibberish for the piss pot,” I say. “Insulting, too, with everyone saying how much we are alike.”*

***Какви дивотии дрънкаш, мамка му – избухвам аз – Че са и обидни, особено като всички повтарят колко си приличаме.***

г. “Same old **slippery tongue** as always.” В случая „slippery tongue“ („хлъзгав език“) има значение на човек, който не си мери приказките. Българският еквивалент е „дълъг език“. Буквално целият израз би гласял „Все стария дълъг език, както винаги“, което звучи, прекалено тромаво, затова го олекотих до „Ах, ти, с тоя твой дълъг език!“, което само по себе се достатъчно ясно говори за черта на характера, а не за еднократна проява на грубост или неуважение.

д. „**louse**“ означава „въшка“ и се използва като типична форма на обида. На български обаче употребяваме генеричното „гадина“. В изречението „That old Pluque, **such a louse**, with the way he said my name, not a minute ago, when I was upstairs telling him I brought Marie and Charlotte to audition for the school.“ могат да се използват различни изрази

като „мръсна гадина“ или по-точното спрямо оригинала „такава е гадина“. Но реших да се спра на възможно най-българския вариант, откъдето изразът придобива следния вид:

*Ах, дъртия Плюк, гадината му с гадина, как само ми процеди през зъби името преди няма и минута, като бях горе и му казвах, че съм довела Мари и Шарлот на прослушване за школата.*

е. „**not give a lick**“ е част от поредицата изрази с едно и също значение, но с различна регистрова окраска: „not give a damn/a fuck/a fig/a crap/a hoot“. Съществуват различни варианти за превод – от най-неутралното „не ги интересува“, до по-съвременното разговорно „не им дреме“ и производните му. Сметнах, че трябва да се прибегне до опция, която е разговорна и в същото време по-стара форма. В крайна сметка се получи следното:

*I let him know I knew all about the abonnés, how there are some who **don't give a lick** whether a girl is twelve or sixteen, and in a final bit of petitioning on behalf of Marie, that no way was Charlotte wandering the corridors of the Opéra without her sister close at hand.*

*Казах му, че знам всичко за абонетата, че има такива, които **пет пари не дават** дали момичето е на дванайсет или на шестнайсет, и, в последен опит да го измоля за Мари, му заявих, че няма начин Шарлот да се мотае из коридорите на операта без сестра си наблизо.*

ж. „**be good and miffed about something**“ на пръв поглед изглежда като идиом, но тъй като не открих никакъв израз, съдържащ и двата елемента, се наложи да се задоволя с анализ на отделните му части. „Be good“ в случая ще рече „всичко е наред“, а „miffed“ означава „леко ядосан или раздразнен“. Поставени една до друга, двете думи сякаш са леко взаимоизключващи се, но по-скоро става дума за степен на раздразнение. Затова избрах среден вариант – „не сте се цупили много много“, който предава вложената от Антоанет ирония спрямо противната ѝ мадам Ганьон:

*I let him know **you are good and miffed** about the way he don't bother with the register.*

*Казах му, че **не сте се цупили много много**, за дето не си дава голям зор със списъка.*

з. „**Трап**“ в значението си на жаргонна референция към човешката уста. Думата се появява на няколко места в книгата, но според това кой и в каква ситуация я употребява, се налага да се изберат и различни варианти на български. Принципно най-точният еквивалент

е „плювалник“. Но тъй като в случая репликата идва от мадам Ганьон, портиерката на операта, която е груба, но не е толкова цинична, колкото Антоанет, ми се струва редно да се намери малко по-неутрална дума, която едновременно с това да запази образността и конотацията на оригинала. Така

*“Never did you know when to keep that **trap** of yours shut.”*

се превръща в

– *Не знаеш ти кога да си затваряш **устницето**, а?*

е. „**Such a grabby girl**“ – в този случай проблематичната дума е „grabby“, което в американски английски означава човек, който „притежава или има желание да притежава нещо чуждо“ (OALD). В контекста става дума за Шарлот, която иска да вземе по-запазената от двете полочки:

*I hold out my two old practice skirts, and Charlotte snatches for the not so shabby one, but I flip it high over my head, out of reach. “**Such a grabby girl**,” I say. “Marie gets this one.”*

*Подавам им двете ми стари полочки за репетиции, Шарлот веднага понечва да грабне по-запазената, но аз я вдигам високо над главата ми, далеч от лапите ѝ.*

– *Ама че стръвница се извъди – сопвам се аз. – Тази е за Мари.*

## **Б. Галювни имена, прозвища.**

а. „**Pet**“ в третото си значение е галювно обръщение (OALD). В книгата това е начинът, по който Антоанет най-често нарича най-малката от трите сестри, Шарлот. Тук трябва да се потърси дума, която да изпълнява същата функция на български, и същевременно да изразява някакво качество или характеристика на Шарлот. А седемгодишното момиченце бива описвано като красиво и егоцентрично. Оттук възможен вариант е „хубавелке“, но той ще бъде дискриминативен спрямо средната сестра, Мари. Затова заложих на възрастта на момичето, където имах няколко опции: „мъниче“, „дребосъче“, „фъстъче“. Отхвърлих последните две поради причината, че в един момент Шарлот ще порасне на ръст, но на години винаги ще си остане най-малката от трите. Това не изключва автоматично вероятността сестра ѝ да продължи да я нарича „дребосъче“ или „фъстъче“, но все пак „мъниче“ предава две нива на смисъл – малка на ръст и малка на години, затова предпочетох него.

б. „**Old Pluque**“ е човекът, който се занимава със подбора на момичета за балетната школа към Парижката опера и човекът, който е прекратил „кариерата“ на Антоанет. Прозвището, което тя му дава, отразява антагонистичното ѝ отношение. Затова обикновеното „стария Плюк“ не би свършило работа. „Дъртия Плюк“ би предало много по-точно неприязънта ѝ, освен че в значителна степен би паснало на речта ѝ.

в. Антоанет нарича веднъж мадам Ганьон „**the chief of singing**“. „Singing“ е свързано, както става ясно от изречението, с това, че тя „опява“ на всички, че не обновяват списъците с хората, които могат да влизат в операта. Оттам „крякало“ изниква като доста подходящо нарицателно. „Chief“ подсказва, че тя най-много от всички настоява списъците да са пълни.

*Forever he is walking clear around the office of **the chief of singing**, all so he don't have to pass by her loge, not when she is always lecturing about the register he don't often bother to update.*

*Той все гледа да стои далеч от кабинета на главатарката на крякалата, прави всичко само и само да не минава покрай ложата ѝ, не ѝ когато тя все му опява, че никак не се грижи да обновява списъка.*

## **В. Балетни термини, непознати за българския читател.**

В книгата се появяват няколко термина, свързани с Френската опера. Поради липсата на техен преводен вариант в справочната литература на български език, а и поради спецификата на тяхната природа, те са въведени като нови думи в текста и са предадени фонетично.

а. **abonné** – абоне. На френски думата означава „абонат“ и „редовен клиент/посетител“. Френско-английският речник „Ларус“ също дава и значение на „притежател на сезонни билети за театър, концерти, стадиони“. В случая е валидното стесненото значение на притежател на сезонни билети за театър.

б. **quadrille** – кадрил. Според четвъртото си значение в „Ларус“ това е най-низшето стъпало в кордебалета. Разделя се на втори и първи кадрил.

в. **coryphée** – корифе. Представява второто стъпало в кордебалета.

г. **sujet** – сюже. Това е третият ранг в кордебалета.

д. **étoile** – етоал. Тя или той е „звездата“, каквото е прякото значение на думата, на кордебалета.

е. **petits rats** – малките плъхчета. Това название е дадено на новопостъпилите момичета в балетната школа на Парижката опера и присъства в оригиналния текст на френски. Но поради честата му употреба в романа, не би било удачно то да бъде транскрибирано или транслитерирано, тъй като това би спъвало четимостта на превода. Формите на това название на френски и английски се различават само по окончанието „s“ на прилагателното име на френски, така че на английския читател не би му направило голямо впечатление запазването на френския израз. Първоначално предпочетох да превода „rats“ като „мишлета“, вместо като „плъхчета“, тъй като звучи по умиротелно, а и „мишленце“ се използва като обръщение на български. Докато „плъхът“ има доста по-отрицателна конотация, въпреки че на френски се употребява като „нагалено име на дете или жена“ (Larousse). Освен това във Франция плъхът като биологична единица е доста по-разпространен, отколкото в България, за която са по-характерни мишките. Но тъй като „малките плъхчета“ е станало нарицателно (пак там) за малките момченца във Парижката опера и е предадено по-същия начин и на английски език, би следвало тази балетно-културна особеност да бъде запазена. Все пак границата на побългаряването не бива да се прекрива, ако това не е абсолютно необходимо за по-доброто разбиране и усещане на текста.

### **3. Регистрови различия и глаголни времена.**

Едно от предизвикателствата в книгата представлява разностилието, породено от изказа на героите. От една страна, стои Мари, която посещава девически колеж, и която чете вестници, измъкнати от канавките. Нейната реч трябва да стои по възможност по-близо до книжовната, без да е прекалено художествена и наситена с особена терминология. От друга страна, изказът на най-голямата сестра, Антоанет, трябва да е обогатен с по-простонародна и цветиста реч, тъй като бившата балерина е доста дръзка, безцеремонна, директна по характер, не се свени да употребява ругатни и често бива саркастична. Не може да се каже, че начините на изразяване на двете сестри са диаметрално противоположни, но между тях определено съществува регистрова разлика, която съм се опитала да запазя максимално. Говорът на майката също трябва да следва

линията на обикновената, проста реч, което важи и за Емил Абади, който освен спорадичните си опити за художественост с цел впримчване на Антоанет, не блести с никаква словесна оригиналност. Не на последно място, не трябва да се забравя, че все пак историята, която разказват момичетата, се развива в края на XIX в., така че е нужна лека архаизация на текста тук-таме, за да се усети духа на епохата. Самата Антоанет използва изрази като „for the pisspot“, които не са характерни за съвременната реч.

Друга особеност на текста е сегашният план на излагане на събитията, който от време на време прескача в минало време. Като цяло класическото писане на английски и български език обикновено представя сюжетите в минало време. Доста от писателите от старата школа го намират за неуместно, като например британеца Филип Пулман, който казва, че „Ако всеки звук, който издаваш, е писък, то писъкът няма експресивна стойност“, тоест „наративът в сегашно време притежава ограничен обхват на експресивност“ и създава усещане за „клаустрофобия“ (Pullman 2010, превод мой). За писателите от новото поколение обаче този тип разказване се е превърнал в мода. Така някогашният похват за внасяне на драматичност в историята, губи от ефекта си. А прескачането напред-назад из времевия континуум не е характерно за английския език и се употребява в редки случаи. Това обаче не може да се каже за българския, при който тези скокове не правят никакво впечатление. Оттам вариантите бяха два – запазване на оригиналните времена или един вид пренаписването на книгата в минало време. Предвид гореспоменатата толерантност на българския език към разходките от минало в сегашно време и обратното, вариантът да спазва замисъла на авторката не изглеждаше невъзможен. На второ място идва фактът, че първата ѝ книга също е написана в сегашно време, което идва да покаже, че това явно има характера на тенденция в нейното писане. Това само по себе си наклонява везната още повече в полза запазването на преходите. От друга страна, абсолютното заличаване на сегашното време ми се струва форма на варварство спрямо оригинала, тъй като е прекалено крайна промяна. Затова предпочетох да заложа на верността спрямо оригинала и да запазя навсякъде избраните от авторката времена.

## **IX. Заключение.**

Настоящата магистърска теза представя два превода от нови за българския читател автори, които говорят за изконни човешки нужди – необходимостта да създаваш и да се



свързваш с други човешки същества. Единият роман представят живота на твореца, а другият – този на музата, а това са двете страни на един и същ свят – този на изкуството, което съществува от незапомнени времена и от което всеки човек винаги ще има нужда под една или друга форма.

Макар фокусът на английския роман да пада по-скоро върху живота на семейството на една балерина модел, а този на испанския роман – върху символиката, чрез която един художник изразява мъката си на платното, те взаимно се допълват от гледна точка на това, което дават като материал за работа и анализ на преводача.

Испанският роман предлага предизвикателства предимно от фонетично-граматично естество. От една страна, поставя проблема за разликите в произношението между каталонски и кастилски лични имена; става дума за имена които имат варианти и в двата езика и поради това налагат избор при превод. Героите, чиито имена са изредени, се срещат на български език с кастилските си форми, но представяната реалност е каталонска, поради което имената в книгата са предадени съобразно каталонската фонетична система и българските правописни норми. От друга страна, романът дава храна за размисъл по въпроса за това кое време и наклонение е удачно да се използват за предаване на исторически събития в цяла глава от произведение на художествената литература. За да се запази усещането за фактологическа точност и неевиденциалност от страна на разказвача, но и за негова субективна оценка, най-доброто решение е те да се въведат чрез преизказно наклонение.

Английският роман със своята делнична реалност и непринуденост предлага предимно лексикални предизвикателства, тъй като речта на една от героините е цветиста и това трябва да бъде предадено адекватно на български език чрез функционални еквиваленти, където това е необходимо. Освен това действието се развива през XIX в., тоест предполага по-старо звучене на текста, което съм се опитала да предам лексикално и на български. Употребата главно на сегашен план в книгата поставя непосредственото приемане на случващото се в контраст с всеки изминал момент, което бива запазено при превода, тъй като това е част от стиловата характеристика на авторката и не нарушава никакви стилистични или граматически правила на българския език.

И в двата превода има стремеж максимално да се предаде чуждата обстановка и духа на времето като се запазят всички форми на обръщания – мосю, мадам, мадмоазел, като се

преведат каталонските имена съобразно каталонската фонетика и като се употребяват, където е нужно и възможно по-стари български думи. На малък брой места се наложи фразата да е малко по-разлята, за да се запази окраската на някои думи, а при испанския текст има разместване на синтаксиса тогава, когато буквалното му следване би довело до прекалена разкъсаност на смисъла на български. Двата романа смесват художествена, научната и разговорната реч, с което вкарват преводача в различни словесни ниши.

Представеният анализ се опитва да изложи кратко, но изчерпателно по-големите трудностите на всички езикови нива и се надява да е представил убедителни доказателства в полза на направените преводачески избори.

## **Х. Библиография:**

1. **Александрова 1996: Александрова, Ана.** *Биография на танца и балета: Щрихи и отражения.* София: Хейзъл, 1996
2. **Бояджиев 2011: Бояджиев, Тодор; Ницолова, Руселина; Парашкевов, Борис; Влахова, Радка.** *Правопис и пунктуация на българския език.* София: Просвета, 2011.
3. **Буре 1984: Буре, Жан.** *Дега: Биография.* София: Български художник, 1984.
4. **ДеАгостини, 100 личности.** *Хората, променили света: Пабло Пикасо, бр. 38.*
5. **Илиева 2009: Илиева, Мария Тачева.** *Пътят към балета.* София: Академично изд. Проф. Марин Дринов, 2009
6. **Кръстев 1982: Кръстев, Кирил.** *Пикасо: Жизнен и творчески път.* София: Български художник, 1982.
7. **О'Брайън 2009: О'Брайън, Патрик.** *Пикасо: Биография.* София: Прозорец, 2009.
8. **Пашов 1999: Пашов, Петър.** *Българска граматика.* Пловдив: Хермес, 1999.
9. **Ходж 2007: Ходж, Сюзан.** *Пикасо.* Пловдив: ИК Хермес, 2007.
10. **Янева 2009: Янева, Анелия Димитрова.** *Хореографски подходи и жанрови преобразявания в балети от класическия репертоар.* София: Институт за изкуствознание БАН, 2009.
11. **Brodskaja 2013: Brodskaja, Natalia.** *Edgar Degas.* New York: Parkstone Press International, 2012.
12. **Buchanan 2013: Buchanan, Cathy Marie.** *The Painted Girls.* New York: Riverehead Books, 2013.
13. **Dorandeu, Prudon 1979: Dorandeu, Joan, Montserrat Moral de Prudon.** *El catalán sin esfuerzo.* France: Assimil, 1979.
14. **Tusquets 2007: Tusquets, Eugenia.** *El cuadro perdido de Picasso.* Madrid: Editorial Funambulista, 2007.
15. **Wheeler 2005: Wheeler, Max W.** *(Phonology of the World's Languages) The Phonology of Catalan.* USA: Oxford University Press, 2005.

## Библиография на уеб източници:

1. **В. „Дневник“:** *Околосветска арт разходка*. Вестник „Дневник“, 01.01.2008 г. <[http://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2008/01/01/410762\\_okolosvetska\\_art\\_razhodka/](http://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2008/01/01/410762_okolosvetska_art_razhodka/)> 17.08.2015 г., 17:15 ч.
2. **Мелнишка 2002:** Мелнишка, Мариана. *Хроника на модернизма*. Вестник „Капитал“, 09.02.2002 г. <[http://www.capital.bg/vestnikut/kapitel/2002/02/09/213651\\_hronika\\_na\\_modernizma/](http://www.capital.bg/vestnikut/kapitel/2002/02/09/213651_hronika_na_modernizma/)> 17.08.2015 г., 18:35 ч.
3. **Уебсайт „Артпрайс“:** *Непоказвано произведение на Сорола вади „Сотбис“*, (31.05.2010) <[http://www.artprice.bg/news\\_details.php?elem\\_id=396](http://www.artprice.bg/news_details.php?elem_id=396)> 17.08.2015 г., 18:24 ч.
4. **Уебсайт „Класа“:** *Деница Атанасова-Гергова представи експозицията „В ателието с Пикасо“*. Информационна агенция „Класа“, 27.06.2012 <[http://www.klassa.bg/news/Read/article/71987\\_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D1%82+%D0%BD%D0%B0+%D1%82%D1%8A%D1%80%D0%B3+%D0%A1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%8F+%D0%B7%D0%B0+1+%D0%BC%D0%BB%D0%BD.+%D0%B8+130+%D1%85%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D0%B4%D0%B8+%D0%BB%D0%B8%D1%80%D0%B8](http://www.klassa.bg/news/Read/article/71987_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D1%82+%D0%BD%D0%B0+%D1%82%D1%8A%D1%80%D0%B3+%D0%A1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%8F+%D0%B7%D0%B0+1+%D0%BC%D0%BB%D0%BD.+%D0%B8+130+%D1%85%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D0%B4%D0%B8+%D0%BB%D0%B8%D1%80%D0%B8)> 17.08.2015 г., 18:33 ч.
5. **Barns and Noble:** <[http://images.barnesandnoble.com/pimages/resources/pdf/recommended/Day\\_the\\_Falls\\_Still.pdf](http://images.barnesandnoble.com/pimages/resources/pdf/recommended/Day_the_Falls_Still.pdf)>, 30.08.2015 г., 21:10 ч.
6. **Buchanan:** Кати Мари Бюканан. Официален сайт. <<http://www.cathymariebuchanan.com/>>, 30.08.2015 г., 18:16 ч.
7. **Comparte libros.** <<http://www.compartelibros.com/autor/eugenia-tusquets/1>> 12.08.2015 г., 17:50 ч
8. **Fitzgerald 2009:** Fitzgerald, Judith. *Review: The Day the Falls Stood Still, by Cathy Marie Buchanan*. 30.11.2009 <<http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/review-the-day-the-falls-stood-still-by-cathy-marie-buchanan/article1347737/>> 30.08.2015 г., 21:59 ч.
9. **Kogler 2009:** Kogler, Lucy. *Galley Talk: 8/3/2009. Publishers Weekly*, 03.08.2009 г. <<http://publishersweekly.com/pw/print/20090803/7341-galley-talk-8-3-2009.html>>, 30.08.2015 г., 21:50 ч.
10. **Lecturalia:** <<http://www.lecturalia.com/autor/2243/eugenia-tusquets>> 12.08.2015 г., 17:00 ч
11. **Lloret:** Lloret, Maria-Rosa. *La fonologia del català*. <[http://www.ub.edu/GEVAD/wp-content/files\\_mf/1335261573340295\\_Fonologia1.pdf](http://www.ub.edu/GEVAD/wp-content/files_mf/1335261573340295_Fonologia1.pdf)> 19.08.2015 г., 20:06 ч.

12. **Pullman 2010:** Pullman, Philip. *Philip Pullman calls time on the present tense.* The Guardian, 18.09.2010 г. <<http://www.theguardian.com/global/2010/sep/18/philip-pullman-author-present-tense>>, 03.09.2015 г. 17:00 ч.
13. **Tusquets:** Еухения Тускетс. Официален сайт. <<http://eugeniatusquets.com/biografia/>> 12.08.2015 г., 16:30 ч.
14. **Vreeland 2013:** Vreeland, Susan. *Book review: 'The Painted Girls,' by Cathy Marie Buchanan.* Washington Post, 21.01.2013 г. <[http://www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-reviewthe-painted-girls-by-cathy-marie-buchanan/2013/01/21/364c5b04-5f35-11e2-9940-6fc488f3fecdd\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-reviewthe-painted-girls-by-cathy-marie-buchanan/2013/01/21/364c5b04-5f35-11e2-9940-6fc488f3fecdd_story.html)>, 30.08.2015 г., 18:29 ч.
15. **Ximena 2007:** Hessling, Ximena. *Eugenia Tusquets cuenta la historia de un cuadro perdido de Picasso.* Málaga hoy, 30.12.2007 <<http://www.malagahoy.es/article/ocio/20331/eugenia/tusquets/cuenta/la/historia/cuadro/perdido/picasso.html>> 12.08.2015 г., 17:40 ч.
16. **Wikia:** <[http://es.biblioteca-virtual-de-literatura.wikia.com/wiki/Eugenia\\_Tusquets\\_Trias\\_de\\_Bes](http://es.biblioteca-virtual-de-literatura.wikia.com/wiki/Eugenia_Tusquets_Trias_de_Bes)> 13.08.2015 г., 15:23 ч.
17. **Речници:**  
**DRAE** – Diccionario de la Real Academia Española <<http://www.rae.es/>>,  
**Larousse** <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>> и <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-anglais>>,  
**OALD** – Oxford Advanced Learners Dictionary <<http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>>

## Част II

### ЕУХЕНИЯ ТУСКЕТС ИЗГУБЕНИЯТ ПИКАСО

#### БЕЛЕЖКА НА АВТОРА

Октавио Пас казва: „Привидностите са сенките на архетиповете.“ Моето навлизане, а може да се нарече и нахълтване, в историята, която ще разкажа, беше през цялото време неотменно съпътствано от необходимата и сложна човешка комуникация с единия от главните герои, тъй като другият, легитимният, неоспоримият, е картина. Това е една необикновена, изгубена във времето картина, която дължи необикновеността си не на иконографията си – на пръв поглед може да не изглежда особено смислена – а на историята, която крие в себе си. Това е история за удвоявания, метафори, аналогии и съвпадения, една история в друга история – хроника за една картина, която и до днес продължава да събира около себе си особена енергия, защото е плод на неспирната игра между привидностите и реалността – привидности, които остават свързани с архетиповете и които са поради тази причина вечни по един изключително двусмислен начин.

Спомням си първото си впечатление от тази картина, макар че когато я видях, все още не знаех нищо за нейния създател. У нея се криеше някакво търсене на алтернативни пътища, на канони, непознати за естетическото кредо на традиционните „-изми“. Тя представляваше свят, който води към друг свят. В привидно обикновената ѝ иконография оживяваше цяла вселена. Като всяко чудо, сътворението се развива в едно напрегнато времево измерение и се превръща в свидетелство за най-значимите ценности и преживявания, простира се отвъд делничната представа за време и място. Още в първия момент, в който зърнах картината, ми се стори, че някои от елементите на композицията ѝ сякаш получават някакво послание или пък го предават на гледащия – послание, което не присъства в платното, не е изобразено, но спомага за цялостното осмисляне на представената сцена. Пътешествието на изкуството е свободно, като плуване срещу

течението, но е винаги ръководено от определена сила и с онзи пръв любителски поглед към картината, ме връхлетя усещането, че у нея има нещо, което трябва да бъде разгадано. Нещо отвъд развлечението и иронията, защото човек си даваше сметка, че присъстваха и двете, в дълбините на тази картина се усещаше тъга. Кое е първо в изкуството? Изкуплението, мъдростта, пречистването, възприятието, познанието?

Живият език на картината разкриваше, че който е да е авторът на онази енигматична творба, в известна степен е използвал хумора като средство за предаване на някакъв вид вътрешно страдание. Мотивът съответства на един свят, в който пространството е подчинено на един измислен, а и дори сакрализиран разказ. Чак след това идваше самата история. И аз имах късмета да стана част от тази история – една интригуваща хроника за откриването на една необикновена картина.

Почувствах неудържим стремеж да разкажа тази история. Бях съблазнена от завладяваща, необузdana нужда, че именно друг художник трябва да различи всеки детайл, за да стигне до това защо и как са се развили събитията в миналото така, че да доведат до създаването на творбата. А аз съм художничка и исках аз да свърша това. Трябва да добавя обаче, че, докато различавах тези детайли, изникна един много любопитен емоционален паралел между живота на художника герой в книгата и моя собствен и точно това съвпадение ми помогна да вляза в неговата кожа – тази съпричастност се оказа незаменима.

Данните от проучването са достоверни, колкото и историческата справка, която удостоверява препятствията, през които е минала картината. Вярно е също и че преживях историята от първо лице и тя силно ме увлече. Някои от персонажите, които се появяват в този разказ, са плод на въображението ми, но представените събития са реални. Докато пишех, докато работех върху текста, докато разкривах пред бъдещия читател перипетиите на картината и на персонажите около нея, стигнах до заключението, че като част от действащите лица, е по-добре да не включвам собствения си принос към историята, а само да се представя като това, което всъщност бях – един от хората, на които им се удаде възможност да я преживеят, да се увлекат по нея и които искаха да си я спомнят. Разказаното нямаше да допусне авторско мнение или обикновено обективно представяне на факти, нито пък щеше да остави читателя безразличен.

Онзи следобед на 17 февруари беше неделя, парижкото небе не беше синьо. Карлес гледаше стените на ателието, което беше наел заедно с приятеля си Пабло на булевард „Клиши“. Замисли се за стените, украсени с шкафове, декоративни конзоли, удобни дивани и стигна чак до прислужниците, които сервираха изкусителни гозби в луксозната им изрисувана трапезария на онзи пръв апартамент, който бяха наели на „Риера де Сант Жуан“ – всичко беше по стените, нищо не съществуваше в действителност. На Пабло му беше хрумнала идеята да нарисува на стената всичко онова, което нямаха, включително слуги. Но за какво са ни и слуги? беше попитал Карлес. А Пабло бе отвърнал, че в къща с подобни мебели би било немислимо да няма и слуги. Пабло измисляше онова, което не съществуваше, предметите, а също и хората. Ако го нямаше Карлес, като нищо би си нарисувал и някой приятел, с когото да споделя жилището. Пабло нямаше нужда от нищо и от никого. Карлес обаче имаше.

Докато се обличаше, си представи за последен път финалната сцена. Излезе и се отправи към ресторант „Хиподрума“, който се намирал в съседната сграда. Беше се уговорил с приятелите си Риера, Маноло и Палярес и моделите Жермен и Одет, с които често се виждаха. Беше се върнал в Париж едва преди два дни. Погледът му беше решителен, някак налудничав, но непоколебим, за пръв път се чувстваше освободен от бремето на страданието. Образите, които го измъчваха седмици наред, бяха останали в ателието. Беше затръшнал вратата с все сила, за да не го последват. Вървеше видимо спокоен, алкохолът и морфинът отново бяха над мъките му. Не беше оставил бележка, нямаше и да се наложи.

Приближи се към масата, на която всички вече го очакваха, и седна на единственото свободно място – до Жермен. В джоба на палтото си носеше пистолет, който беше купил седмица по-рано.

По време на вечерята беше по-нервен от обикновено, но всички около него бяха



привикнали към промените в настроенята и чудатостите му и никак не се впечатляваха от неразположенията на духа му. Жермен се смееше, напълно чужда на бурята, която бе предизвикала с поведението си – безмилостна, нехаеща, безгрижна; в отношението, което демонстрираше към него напоследък, се редуваха съчувствие и презрение.

Карлес седеше там, раздиран от вихрушка от противоречиви чувства, на края на силите си, на ръба на огромна бездна от отчаяние. Емоционалното му състояние, и без това достатъчно разклатено само по себе си, не беше в състояние да се сблъска с премного объркване. Реалността се беше заличила от съзнанието му.

След като приключиха с вечерята, Карлес се изправи рязко, извади от джоба си връзка писма – писмата, които беше изпращал на Жермен от Испания ден подир ден, писмата, които тя събираше и които му беше върнала неотворени ден по-рано. С театрален жест, който беше репетираше цяла сутрин, стана и хвърли връзката писма на масата, извади оръжието от джоба си и без капка колебание, с нетрепваща ръка, със спокойствието, което му даваше решението да сложи край на мъките си и най-сетне да намери покой, опря пистолета в главата на Жермен, извика „voilà pour toi“<sup>3</sup> и натисна спусъка.

Настъпи суматоха. Жермен се свлече на земята. Маноло скочи от стола си, който удари тротоара, трясък последва изстрела и ехото от двата се отдалечи надолу по улицата, като отнесено от вятъра. Всички бяха застинали на място. Карлес обърна пистолета към себе си и насочи дулото към слепоочието си. Студен е, помисли си. Отново си представи, че чува звука от пистолета, който беше на път да изстреля нов куршум. Затвори очи и, предусещайки болката си, извика още веднъж със сподавен глас „et voilà pour moi“<sup>4</sup> и се застреля.

Жермен беше успяла да избегне куршума, падането беше просто рефлекс. Може би липса на точност от страна на Карлес? А може в действителност да не е искал да я убива, да е желаел само за миг да прочете в погледа ѝ паника, ужас, каквото и да е, всичко, но не и безразличие. Карлес се беше строполил на масата, преди да се свлече на пода. Образите продължаваха да нахлуват в съзнанието му почти до сетния му дъх. Дали онова „et voilà pour moi“ не беше всъщност „et voilà pour Pablo“? Някой на масата каза: „S’ha tornat boig.“<sup>5</sup> Сервитьорът изпусна подноса на земята.

---

<sup>3</sup> Този е за теб. (фр.) – Б. а.

<sup>4</sup> А този е за мен. (фр.) – Б. а.

<sup>5</sup> Съвсем се е побъркал. (кат.) – Б. а.

За Карлес сцената се изпълни със сребристи сенки, които описваха фантазмагорични движения, сякаш беше в киното, което бе посетил с Пабло. Там Пабло не преставаше да се смее. Смехът му отново изплува от дъното на улицата, сякаш извикана от изстрелите и падналия стол на Маноло, който сега се бе навел назад с доста сценичен жест. Беше студено. Смеещото се лице на Пабло, сенките на екрана. Обичното лице на Пабло изникна в съзнанието му от някое незнайно кътче, сигурно от прозореца, който гледаше към светлия двор в къщата в Малага. А той, с дупка в слепоочието, като мазка върху платно, оцветяваше в червено хоризонта, в който се мерзелееха очите на неговия приятел, показваше не само на групата приятели, събрани около масата в „Хиподрума“, а и на целия свят, жалкото емоционално наследство, което оставяше на Пабло.

### 1992 — МАДАМ КЛОДЕЛ, ОРЕЛИ

С лека стъпка и чувство на скандална привилегираност заради плана, който си беше начертала за следващите няколко часа, мадам Клодел се бе отправила към „Марше о пюс“<sup>6</sup>, източник на голяма част от придобивките ѝ. На главата ѝ се вееше широкопола шапка, по-подходяща за някой летен тоалет, отколкото за обичайните студени парижки зими, а надолу се беше загърнала с възширок и дълъг дъждобран. Беше неделна утрин през февруари. Свъсеното небе предвещаваше, ако не буря, то поне доста мрачен ден, макар за нея той изобщо да не се очертаваше такъв. Размина се със стар пияница, който търсеше последния бар, в който да удължи нощта си. Улицата беше почти пуста, но това бе част от удоволствието на сутрешния обход на мадам Клодел. Тя не се уморяваше да обикаля сама по пазарите в ранни зори, всъщност нямаше с кого да сподели този свой ритуал – един от онези навици, които дават сигурност и действат ободрително и които тя ревностно изпълняваше през почивните дни от години насам.

Спря се пред една сергия на открито – една картина бе привлякла вниманието ѝ. Беше изложена сред куп други, закачена на едно дърво, прашясала и се продаваше едва за няколко франка. Запали цигара и се загледа в интересната сцена – пет бели коня, изобразени върху наситено червен фон. Инстинктът ѝ, на който мнозина от колегите ѝ завиждаха и който окачествяваха като свиреп, бе засякъл, както и в други редки, но

---

<sup>6</sup> Битак (фр.) – Б. пр.

щастливи случаи, необикновеното присъствие на предмет, който би могъл да има някаква стойност на фона на обичайните артикули, предлагани на сергията. Нямахше съмнение, че има набито око, често и заслужено я хвалеха за това, имаше доста опит и го знаеше. Въпреки инстинкта си, този път мисли чак до следобед, дори с риск да пропусне възможността. Върна се в магазина следобед, купи картината и я отнесе у дома си, за да я разучи внимателно.

Мадам Клодел притежаваше антикварен магазин в самия център на града, наследство от вече възрастните ѝ родители. Живееше сама в *banlieue*<sup>7</sup>, близо до търговския център. Беше разведена от повече от двацет години. Единственият ѝ син, Жул, наскоро се бе преместил да живее с приятелката си в Швейцария. Мадам Клодел винаги беше предпочитала да живее в околностите на Париж.

Когато се прибра у дома, разгледа картината отблизо, за да види дали няма да открие следа от подпис, но така и не намери нищо. Отзад на рамката обаче, макар и поизбледнели от времето, бяха изписани буквата „н“ и числото 63. Това без съмнение беше номер от каталога на някоя изложба, но чия? Този въпрос си задаваше всеки търговец на картини или антики винаги когато се изправеше пред неидентифицирано произведение на изкуството. В зависимост от това, което диктуваше интуицията му, или от това доколко беше сигурен в първата следа, която откриеше, въпросът можеше да даде ход на цяло разследване. А мадам Клодел, колкото и интуитивна и не особено рационална да беше, за нищо на света нямаше да изложи картина за продан, преди да е узнала чия е. Предчувствията, които се породиха у нея, когато за пръв път видя картината, когато погледът ѝ за пръв път се срещна с платното на пазара, говореха за Валта<sup>8</sup>, за Дьорен<sup>9</sup> или за някой друг експресионист или в частност фовист, но това бе всичко.

С неохота се разрови из етажерката с книги в салона (не беше книжен плъх, тази част от професията ѝ въобще не ѝ допаднаше), захранвана през годините с всякакви томове, малки и големи, интересни и скучни – от вторите имаше повече, отколкото от първите, но така и не успя да намери нищо за евентуалния автор на картината. Побърза да свърши нещо, което мразеше, но за съжаление ѝ се налагаше да прави често – отиде до

---

<sup>7</sup> Предградие (фр.). – Б. пр.

<sup>8</sup> Луи Валта (1869–1952 г.) – френски художник и гравьор, фовист.

<sup>9</sup> Андре Дьорен (1880–1954 г.) - френски художник, илюстратор и скулптор, един от основоположниците на фовизма.

книжарницата за книги на старо, чийто собственик беше още по-стария мосю Лафорж и с нежелание купи половин дузина книги за френските художници от началото на ХХ век. Побърза да се консултира с тях, като съсредоточи цялото си внимание върху репродукциите на творбите с надеждата, че някоя от тях щеше да доведе до нещо. Не четеше текста, вярваше, че образите, цветовете, ритъма на мазките ще ѝ подсказат нещо, ще ѝ дадат някаква насока. В крайна сметка винаги беше действала по този начин, оставяше се да я води първото впечатление, интуицията. Но не откри нищо, което вече не знаеше. И така, след като прегледа всички репродукции няколко пъти, остави картината в един ъгъл, понеже единственият видим знак – обозначението на гърба на картината, не изглеждаше особено обещаващ.

Освен това си имаше и други неща на главата. Като например онзи комплект столове, които искаше, най-точно казано, да изтръгне от лапите на старата маркиза, тези столове обаче бяха къде-къде по-интересни от самата маркиза и от малкия старинен дворец, в който ги беше наредила и в който мадам Клодел беше отишла само преди седмица, когато някой ѝ съобщи, че маркизата искала да продаде всичко, че била полудяла или че изпаднала в несъстоятелност, или и двете, не че имаше някакво значение, но искала да продаде всичко. А мадам Клодел се беше заинатила, че ще вземе столовете – английски, в стил Робърт Адам<sup>10</sup>, с облегалка във формата на лира и тапицирани с червена дамаска, същински разкош. Изгаряше от желание да ги купи, без да се налага да дава пари и за останалата част от мебелировката на салона, която след това, така или иначе, нямаше на кого да предложи.

Непоносима ѝ беше мисълта, че трябва да се върне в къщата на маркизата и да спори с нея за нежеланието си да купи канапетата и огледалата, заедно със столовете. Във всеки случай, при първото си посещение не си беше тръгнала с празни ръце. Беше сключила доста добра сделка за един стенен килим, окачен над вътрешните стълби – беше испански стенен килим, среден по размер, на който рицари отправяха поздрав към своя крал – същинско съкровище, което със сигурност щеше да си намери купувач. Както и стана. Продаде го още на следващия ден три пъти по-скъпо, отколкото го беше купила, и то на някаква белгийка, която виждаше за пръв път и която едва ли щеше да срещне отново. Накрая маркизата се съгласи на нелепата ѝ оферта, понеже по време на сделката я

---

<sup>10</sup> Робърт Адам (1728–1792 г.) – шотландски архитект и дизайнер на мебели от епохата на неокласицизма.

разсея един внезапно пристигнал младеж, доста изтупан, който се появи изневиделица – както изглежда, ставаше дума за скулптор, на когото тя много искала да възложи изработката на бюст.

Всички тези размисли оставиха на заден план картината с номер 63 на гърба. Тя остана в склада, скътана под една маса в имперски стил, а по-късно и под куп други предмети и няколко слоя прах. Оттогава изминаха две години. Един ден синът на Орели, Жул, се появи на вратата.

— Защо не ми дадеш някое от онези неща, които стоят непродадени по ъглите на магазина? Искаме да поукрасим апартамента в Цюрих.

Жул щял да се жени за дългогодишната си приятелка и колежка и тъкмо си били купили апартамент. Мадам Клодел, която никога не беше отказвала нищо на сина си, покани двойката да вземат всичко каквото си харесат от купчините предмети, които държеше в склада си. Спряха се на един малък скрин в стил Луи XVI, една степенка, две едуардиански кресла и три картини от неизвестни автори, две от които напомняха фламандска живопис от XVI век, а третата беше онази чудновата маслена картина с петте бели коня, която Орели беше купила от „Марше о пюс“ преди доста време.

## 1999 – ОСКАР

Оскар имаше среща с Орели Клодел, която тъкмо бе пристигнала в Барселона и се бе настанила в хотел на улица „Балмес“. Седмица по-рано, приятелят му Марио го бе предупредил, че ще получи обаждане от една антикварка от Париж.

— Мадам Клодел притежава картина, за която ѝ трябва удостоверение за автентичност. Според нея ставало дума за Пикасо.

Въпреки че беше млад – все още не бе навършил четиресет, Оскар беше част от света на изкуството вече десет години. Консултираше, купуваше, продаваше и беше свикнал с този тип обаждания. Дълбокото преклонение, което изпитваше към живописиста още от малък, го беше отвело в този свят. Не би могъл да се реализира в никое друго поприще така успешно, както в това. Бързо съумя да усвои тънкостите на занаята. Още в началото беше разбрал какво точно се очаква от него, каква трябва да е позицията му във

вечната битка между търсенето и предлагането. Беше висок, със светла коса и светли очи, с превъзходни маниери и царствено поведение, като на денди от XIX век. Явно държанието му, едновременно сдържано и простиодушно, бе ключът към успехите му, а те понякога смайваха всички. Марио винаги му беше повтарял, че притежава непростимо добър нюх за съкровища в областта на изкуството.

Марио му беше приятел от детство и съученик от гимназията. Дълги години бяха неразделни, но накрая животът ги беше отвел по различни пътища. Оскар от рано беше поел по пътя на професионалното развитие, докато Марио, единствено дете, бе отишъл да работи в цветарския магазин на родителите си в квартал „Бонанова“. Въпреки че живееха в един и същ град, дълго време не се бяха виждали. Преди няколко години бяха възобновили приятелството си, защото Марио, който винаги беше искал да се посвети на изкуството, имаше огромно желание да се учи от приятеля си, както и да навлезе в тази сфера.

Марио, макар и не толкова флегматичен и с не така северни черти като Оскар, притежаваше нотка театралност, която го правеше по-харизматичен – преднамерено малките му сака и ризите в ярко розово и тревисто зелено бяха всеизвестни. Имаше тъмни очи, беше прекалено слаб и вечно усмихнат, с някак обезверено изражение, което контрастираше с не особено румения тен на лицето му – то имаше почти зеленикав оттенък, вероятно дължащ се на вегетарианството. Най-привлекателното у него беше без съмнение усмивката му – усмивка като по учебник, която умееше да използва майсторски.

— Аз съм милионер по призвание, макар за жалост не и по банкова сметка — често казваше той.

Неудържимата му склонност към всичко изтънчено на два пъти го бе довела до ръба на фалита, но родителите му винаги стояха плътно зад него и му помагаша. Живееше безгрижно на един таван, свързан с гълъбарник, като двата етажа образуваха прекрасен мезонет, част от модернистична сграда в барселонския квартал „Ешампле“, и се беше отдал напълно на двете си страсти – колекционирането на произведения на изкуството и отглеждането на марихуана на терасата. Още като момче беше започнал да изпитва към Оскар привързаност, която отиваше отвъд обикновеното другарство, но чувствата му не бяха споделени и той се примири.

В лъжовните си сънища той си фантазираше за различните роли, които Оскар би

могъл да играе в живота му, и накрая се спря на тази на обикновен ментор, като с това напълно елиминира всякакъв реален контакт от сексуално-любовен характер. Издигна го на пиедестал, за да избегне всяка възможност да погледне на него като на мъж, за да изкопае още по-дълбока бездна между желанието си и приятеля си. Беше много по-лесно и безобидно да се забавлява с други тела, които не го застрашаваха с нищо, онзи тип забезки, в които безнаказаността беше гарантирана. Във всеки случай, беше наясно, че не би понесъл да изпадне в евтина сантименталност и, можем да предположим, си беше казал, че това безмълвно любовно отхвърляне на Оскар е най-доброто, което можеше да му се случи, и освен това слагаше край на двусмисленото му възхищение към него, което варираше от подражание до нагаждане. Все си повтаряше, че е по-добре да са приятели, отколкото да не са нищо.

Неотдавна беше разказвал на Оскар за мадам Клодел. Била антикварка, „доста странна“ според собствените му думи. Бил се запознал с нея в Париж. Един хубав ден случаят просто го отвел в антикварния ѝ магазин – едно претрупано помещение в Монмартър и там открил статуетка от Огюст Моро<sup>11</sup>, с която допълнил колекцията си от модернистични скулптури и лампи, която гордо красяла къщата му.

Още от самото начало, а той посетил магазина няколко пъти, почувствал голямо възхищение към личността на мадам Клодел – излъчвала специална енергия, която я правела привлекателна, макар да не била особено красива. Поведението ѝ било смесица от наивността и ентузиазма на човека с призвание и вродения позитивизъм на всеки търговец на произведения на изкуството. Неслучайно била наследница на brocanteurs<sup>12</sup>. Със сигурност била зодия близнаци отсякъл Марио едва десет минути след като се запознал с нея. Била дребничка, тъмнокоса, с южняшки черти и огромни очи, които сякаш говорели сами. Твърдяла, че била превъплъщение на един английски художник прерафаелит, макар да не знаела на кой точно художник, а стилът ѝ на обличане неизменно притежавал елементи от същата епоха.

Въпреки че по всякакви професионални въпроси Оскар беше до голяма степен единак, той беше благодарен, че Марио се бе сетил за него, когато тази притежателка на вероятно доста ценна картина бе поискала да се свърже с доверен международен „арт

---

<sup>11</sup> Огюст Моро (1834-1919 г.) - Френски скулптор, художник и чертожник.

<sup>12</sup> Търговец на вещи втора ръка (фр.). – Б. пр.

дилър“. Но беше благодарен най-вече, защото не му беше никак лесно непрекъснато да се движи сред всички онези хора на изкуството и да си вади хляба сред хипертрофиралата педантичност на колегите си. Чувстваше се прекалено различен от тях и когато някой извън този свят изневиделица му отправеше работно предложение, ей-така, сякаш паднало от небето, у него се пробуждаше някакъв повече от приятен инстинкт за непочтителност и трансгресия, някак почти нездрав.

Пристигна в хотела. Влезе в лобито. Мястото беше от онези хотелчета, които бяха започнали да никнат като гъби из цяла Барселона – минималистични, ултрамодерни, с оскъдна мебелировка и огромни огледала, които трябваше да компенсират липсата на достатъчно квадратни метри. Отправи се към кафенето, което се виждаше в дъното, мина покрай рецепцията, зад която две девойки със стереотипни усмивки го поздравиха с поглед за добре дошъл. Беше свикнал жените навсякъде да го поздравяват с поглед за добре дошъл.

Марио го беше предупредил, че няма да му е никак трудно да разпознае мадам Клодел – не била от онези, които притежавали способността да останат незабележими, нито пък проявявала дискретността, която се очаквала от дамите на средна възраст. Всъщност не съществуваше голяма вероятност да се обърка, тъй като в кафенето имаше само двама клиенти – дребничък мършав мъж с рядка коса и облекло на амбулантен търговец и жена с доста приятен, макар и причудлив вид, точно това, което очакваше да види. Мадам Клодел носеше пелерина от тъмночервено кадифе, бяла блуза, черен панталон и сплетена диадема в два различни нюанса охра, също кадифена, под която изскачаше обемиста грива, истинска или просто част от диадемата?

Мадам Клодел, без съмнение сложна личност, въпреки романтичния, че и декадентски вид на облеклото си, още от първия миг прояви неочаквано изразителна си, чувствена и бърлива страна. Не спираше да говори както за причината, която я беше довела в Барселона, така и за инцидента, който беше претърпяла на летището. Жената не го гледаше в лицето, докато жестикулираше, и Оскар предположи, че влага толкова усилия, за да разчупи леда и за да прикрие стеснителността и първоначалното си недоверие.

— Трябваше да събирам част от багажа си от лентата на друг полет. С всеки изминал ден авиокомпаниите стават все по-небрежни. Загубих почти два часа по тяхна вина.



Въпреки че вече бяха седнали на масата в кафенето, че ледът бе разтрошен на парченца и че беше време да преминат към следващата фаза от разговора, мадам Клодел продължаваше охотно да бърби, като внасяше в разказа си все повече мелодраматизъм. Оскар разбираше, че нейната чудатост впечатлява Марио, но тя със сигурност не беше от типа жени, които биха привлекли него самия. Беше прекалено прозрачна, ексцентрична, но прозрачна. А Оскар обичаше мистериите както в любовта, така и в работата си. Вече си бе дал сметка, че цялото това безконечно словоизлияние не беше нищо друго, освен обикновена нервност и че прагматичната страна на антикварката беше започнала да излиза на повърхността и, докато тя говореше ли говореше, не спираше да изучава лицето му, като се опитваше да предугади какви бяха най-грижливо пазените му мисли. Но обноските на Оскар, бавното му говорене, внимателно подобрите думи започнаха да разколебават недоверието на мадам Клодел и докато скачаше от тема на тема, накрая стигна и до това, която я бе довело в Барселона. Тя разположи на масата четири големи снимки и ги подреди като парченца от пъзел, така че да образуват цялото изображение на картината.

— Можете със сигурност да твърдите, че става дума за Пикасо, нали?

Оскар погледна снимките и отначало леко се стъписа, но не се издаде. Беше се научил да прикрива мислите си и да си придава съсредоточен, макар и сдържан, вид преди да си създаде първо впечатление. Мадам Клодел беше вперила острия си поглед в него, докато той продължаваше да се визира във фотографиите, и едва няколко минути по-късно се реши да го заговори. Картината разкриваше някаква сила и значимост. Оскар започна да разбира защо жената трябва да се е почувствала толкова привлечена от картината и защо интуицията ѝ я е накарала да я купи – тази картина излъчваше особена магия. Фотографската репродукция отговаряше на реалния размер на платното – приблизително 60 x 70 сантиметра. Беше изобразена циркова арена, във фона подчертано преобладаваха наситено червено и жълто, а на преден план пет бели коня се бяха наредили около полускрита в центъра на арената фигура. Така картината излъчваше едновременно сила и някаква непроницаемост.

В подобни ситуации на Оскар му се налагаше да се прибегне до онова, на което го беше научил занаятът му – да разделя, макар това да беше нечестно, импулса от разума. Понеже картината му предаваше две нива на трансцендентност, езикът ѝ несъмнено беше доста по-многопластов от това, което беше преценил първоначално. Тази очертаваща

рамка информация, която предаваше този цирков спектакъл, предразполагаше към едностранчиво разглеждане на картината, но в нея се прокрадваше още нещо, някакво душевно съдържание, което някак смущаваше. В резултат иконографията, сигурно поради избраните от художника формални способности, отхвърляше всякакво класифициране, не подлежеше на сравнение с който и да било стил или школа от онзи исторически период, ако наистина ставаше дума за платно от ранния период на Пикасо, тоест за нещо нарисувано век по-рано.

Беше изображение, което не просто пресъздаваше, а внушаваше, изображение, което отиваше отвъд пределите на делничната реалност на съзнанието и логиката или ги надскачаше, за да прекрачи в един друг свят, в който властваха други закони, други пространства и друга материя; образ, който не преследваше механичност, а те оставяше да надзърнеш в многото други образи, които бушуваха в подсъзнанието на нейния създател.

Оскар започваше да разбира, докато разглеждаше картината, че без значение кой беше нейният автор, той бе сътворил свят, който не търсеше ключа към установения ред, а цяла вселена, която се намиреше отвъд общоприетото мислене, отвъд разбираемото; или накратко казано, че от него се беше родил разказ, който не беше просто плод на творчески импулс. Погледът на Оскар беше останал в плен на картината и той започна да усеща познатото чувство на неумолимо любопитство, което го изпълваше всеки път, когато се изправеше пред някакво предизвикателство. Стана му ясно, че ще се наложи да приеме това предизвикателство.

Тя вече беше започнала да разказва историята на картината.

## 1994 — Картината

През онзи юли беше настанала адска жегга, беше един от онези душни летни следобеди, в които ти се ще само да лежиш и да не правиш нищо. Но за Орели Клодел идеята да не прави нищо бе непоносима. Тя винаги намиреше с какво да убие времето, но начинанията ѝ задължително трябваше да имат определена цел, а понякога и няколко взаимноизключващи се цели, за да може, ако някой звънне на вратата или по телефона, тя веднага да изхвърчи навън. От време на време обаче се случваше нещо да задържи цялото

й внимание.

Така стана и през онзи следобед. Преглеждаше стари броеве на списания в търсене на някоя интересна статия, за да може да изхвърли непотребното. Отърваването от тези списания беше начин да компенсира силното си желание да трупа вещи. Докато прелистваше страниците, си мислеше, че е време да поразмести картините в хола – те бяха внимателно подбрани, всички до една безценни. Но някак вече ѝ беше омръзнало да ги гледа все на едни и същи места. Пренареждането означаваше преобоядисване на стените, по които вече си личаха линиите и дупките от три предишни поредни размествания, но всичко това можеше да почака. Реши отново да се захване с друго свое любимо начинание – да замени някоя мебел от покъщнината с друга от магазина. На Орели щеше да ѝ се отрази доста добре да пренареди салона. Идеята не беше никак лоша, щеше да отиде в центъра, на Монмартър, в антикварния си магазин. Така и така трябваше да разтреби, защото Марио, верният ѝ клиент от Барселона, я бе предупредил, че ще я навести на следващия ден. Щеше да поразчисти магазина и да разположи на стратегически места трите модернистични произведения, които беше твърдо решена да му продаде. Но всичко беше толкова разхвърляно и потънало в прах...

След часове упорит труд, докато подреждаше лавиците, попадна на няколко книги за изобразително изкуство, които дремеха изпод купчина епитрахили с бродерии. Като ги видя, се сети, че ги беше купила преди няколко години, заради онази картина с белите коне, с която се беше сдобила от „Марше о пюс“. Тогава беше помислила, че платното вероятно принадлежи на някой фовист или експресионист от началото на XX век, но така и в никоя от книгите не бе успяла да открие нищо, което да ѝ помогне да го идентифицира. Най-обемистата от всички разказваше за живота и ранното творчество на Пикасо. Седна да я разгледа. Беше топло, а и се беше поизморила.

Пикасо не ѝ беше по вкуса, още по-малко пък картините му, винаги го беше свързвала с помпозна демонстрация на превъзходство и ненавиждаше показното мъжкарство, което лъхаше от всичките му творби. Но предпочитанията бяха едно, а бизнеса – съвсем друго; пазарът явно си имаше собствени изисквания, на които естетиката не отговаряше. Какво изобщо я беше прихванало, та беше купила тази книга? Ни най-малко не изпитваше желание да чете за върволицата любовни похождения на художника, камо ли разкази в прослава на гениалността му. Само какво празнословие, каква надутост,

какъв фалш.

На Орели Клодел ѝ се нравеха картините на Бугеро – в тях нямаше място за грешка, там въпросът не беше на нюанси, а на красота. Съвършената красота на света на Уилям Адолф Бугеро се изразяваше във финия баланс между цвят и форма. Свят на съвършенство. Но за нещастие този свят тънеше в забвение. Горещината ѝ пречеше да разсъждава трезво. От Бугеро до Пикасо, там беше заключена съдбата на Франция, изразена в най-чистата ѝ форма. Прекалена любов към чуждото, към несъвършеното съществуване на другите, пренесено у дома, както направили троянците с всеизвестния си кон. Точно по същата причина бяха внесли французите и Пабло Пикасо, испанецът с черни очи, с онзи безспорно прекалено изпитателен поглед.

В книгата имаше цяла глава, специално посветена на първата изложба на художника в Париж. Според текста, изложбата била стъкмена набързо и в движение. Всички бързали да отидат в Париж, сякаш градът щял всеки момент да изчезне. Особено по времето на Пикасо. Всъщност Париж от онова време наистина изчезвал. Париж от края на XIX век се заличил завинаги. А на негово място щял да се настани хаос, който останал и до днес.

Какви грозотии само било изложило младото испанче в галерия „Волар“! Главата предлагаше пълен каталог с всички изложени от Пикасо картини, беше доста дълга глава, тъй като за всяка творба имаше описание и снимка – цели шейсет и пет произведения! Необходим е цял един живот, за да нарисуваш шейсет и пет хубави картини, а това момче нямало и двайсет и тъкмо било започнало да рисува картини. Орели нямаше спомен да е изчала всичката тази информация, когато си беше купила книгата. Цели шейсет и пет произведения... В съзнанието ѝ живо изплува номерацията, която бе открила на гърба на рамката – онзи шейсет и трети номер на гърба на картината с белите коне. Да, без съмнение беше 63, това си го спомняше съвсем ясно. Тогава бе решила, че вероятно числото е отговаряло на номер от някой каталог. Прелисти страниците, за да открие описанието на № 63. Казваше се „Дон Танкредо“ и единственото известно за нея бе именно, че нищо не е известно, тоест, обясняваше биографът, тази творба била от редките произведения на художника от Малага, които били изчезнали. Не се знаели нито местонахождението, нито иконографията на картината, а изглежда и нямало никакви сведения за нея, нито пък имало жив свидетел, който да може да предостави такива.

Знаело се единствено, че Пикасо я бил нарекъл „Дон Танкредо“.

Орели Клодел се задушаваше. При това далеч не заради юлския зной. Цялата се разтрепера. Погълна жадно двата абзаца, които се отнасяха до картината. Номер 63 от експозицията на Пикасо – изчезнала, а картината с белите коне – на стената в къщата на Жул с номер 63, изписан на гърба. Наистина ли бе купила картина на Пикасо? Не обичаше да прибързва или да нервничи, но този път беше неизбежно. Веднага се обади на сина си, за да провери номера, все пак бяха изминали няколко години и можеше и да греши. Не го откри у дома, а беше прекалено неспокойна, за да остави смислено съобщение на телефонния секретар. Реши да си угоди и излезе да се поразходи из квартала. Нямаше почти никой, горещината ставаше все по-непоносима, беше неделя и всичко беше затворено. Искаше да премисли ситуацията на спокойствие, но не можеше да попречи на полета на въображението си.

От всички неочаквани обрати, които животът може да ти стовари на главата, точно този не беше за подценяване. По стара семейна традиция, понеже беше израснала сред произведения на изкуството, Орели Клодел беше наясно, че има „набито око“. Колегите ѝ го повтаряха, родителите ѝ, вече пенсионирани от години, казваха същото. Те винаги бяха изпитвали огромна гордост от специалната ѝ дарба да открива произведения на изкуството, от шестото ѝ чувство, от интуицията, която притежаваше за автентичното, за ценното – нещо така нужно в професията ѝ. Но дали сега държеше в ръцете си истински Пикасо, което от своя страна щеше да ѝ даде възможността да уреди миналото, настоящето и бъдещето си?

Върна се в магазина. Препрочете обясненията на биографа и прегледа отново останалите творби от същия период на художника, представени в главата. Въпреки чудатостите си, Пикасо спадаше към фовисткото течение, характерно за Париж от онзи период, същото важеше и за картината – с всеки нов поглед към нея тезата на Мадам Клодел придобиваше все повече достоверност.

Вече се беше свечерило, когато Жул най-сетне отговори на позвъняването на майка си, която все още беше в магазина, неспособна да вземе смислено решение, нито пък да реши дали да се прибере у дома. Когато говори със сина си и той потвърди номера, тя вече беше удостоверила за себе си автентичността на картината. Разкри на Жул онова, което вече смяташе за доказано и за благословия – кой е художникът зад маслената картина с

белите коне, която той и годеницата му тъй спокойно бяха отнесли със себе си преди време.

Заедно решиха, че е по-добре да не рискуват да държат картината в дома му и за целта той щеше да наеме сейф в банката, с която работи на Парадеплац и да я съхранява там. Жена му Дора, служител в администрацията като него и акварелист в свободното си време, побърза да запълни празното място на стената с едно от своите творения – натюрморт с две чепки грозде и резен диня. Жул от своя страна, каза на майка си съвсем недвусмислено, че ще трябва тя да се заеме с официалното признаване на творбата като картина на Пикасо.

— Ще трябва обаче ти да се захванеш с удостоверяването. Не мога да отсъствам от работа, за да пътувам напред-назад от Цюрих до Париж.

През следващите десет дни животът на Мадам Клодел се превърна в низ от спорове със самата нея. Това, което изглеждаше лесно на пръв поглед, в действителност се оказа доста по-сложно. Антикварката обмисляше дали да се впусне в приключението сама или да наеме някой, който да разреши заплетен случай като този, който я занимаваше. Това, което беше на пръв поглед отговорното решение – да възложи задачата на специалист – бе отхвърлено, недоверието ѝ надделя над чувството за отговорност. Мадам Клодел не си падаше страхливка, нито пък беше особено благоразумна. Жул я познаваше достатъчно добре и затова ѝ напомни, че е нужно да не се забравя, че въпросът бил, меко казано, деликатен.

— Мамо, та ти искаш да продадеш Пикасо, не някое английско порцеланче. Хубаво го обмисли. Ще трябва да наемеш специалист — гълчеше я той със разтревожен глас всеки път, когато се чуеха по телефона.

Трябваше да обсъдят първоначалния фокус на плана, който да следват. Импулсивната природа и липсата на дипломатичност на Орели се сблъскваха с привидно разумния, но всъщност леко параноичен Жул, който непрестанно ѝ напомняше, че с творби от този ранг се разпореждали малцина, при това все хора с власт и те не биха допуснали току-така някой да се набърка в техния свят. Нямало да бъде никак просто да проникне в клуба на привилигированите, които дърпали конците на пазара на произведения на изкуството. Били намесени толкова много пари, че нямало място за импровизации. Но невероятната наивност на мадам Клодел, която я тласкаше към

донкихотовски подвизи, започваше да засенчва консерватизма на Жул, който продължаваше да говори за тънък лед, скрити опасности и корупция, като възпрепятстваше и критикуваше по всевъзможен начин бойните планове на майка си. В крайна сметка тя беше тази, която винаги поемаше инициативата, станеше ли дума за свършване на конкретна задача, и този път нямаше да бъде изключение. Накрая Жул вдигна ръце и се отказа.

Антикварката успя да се добере до телефонния номер на най-голямата дъщеря на Пикасо, Мая, от един неин приятел и собственик на галерия, Андре. Мая Пикасо издаваше удостоверенията за картините на баща си. Въпреки уклончивостта на Жул, който не преставаше да повтаря на майка си, че макар номерът на гърба на картината да бил достатъчно надеждно доказателство за тях, той можело да не бъде такова за семейство Пикасо, мадам Клодел преливаше от ентузиазъм и беше уверена, че може да зарази с него всеки. В крайна сметка, не можеше да е толкова сложно да се сдобие с това удостоверение.

Мая Пикасо беше несъмнено търпелива жена, но нямаше и как да не бъде, предвид огромния брой позвънявания, които получаваше във връзка с баща си всяка година. Голяма част от тях бяха точно от този тип – „автентичен“ Пикасо с или без подпис, който спешно трябваше да получи удостоверение. Въпреки че се държеше учтиво и професионално, тя винаги поставяше разумна дистанция между себе си и хората, които се свързваха с нея, действаше доста предпазливо, бавеше се толкова, колкото ѝ беше нужно и беше настроена по-скоро да отказва. Винаги искаше да ѝ изпратят предварително снимка на произведението, за да може да го разучи. Все пак не можеше да приема всеки, който ѝ позвънеше.

Мадам Клодел обаче искаше да ѝ покаже картината лично, при това настояваше. Всеки път, когато се обадеше, получаваше по едно: „Позвънете по-късно, в момента госпожата е заета“ или „Оставете телефонния си номер и тя ще Ви се обади по-късно“, характерни за човека, принуден да отказва поради статута си, но достатъчно възпитан и почтителен, за да иска да обърне внимание на целия свят.

Измина толкова време, че Мадам Клодел отписа възможността за истинска среща; първоначалният прилив на енергия, с който беше подхванала проекта, беше спаднал почти до нивото на отчаянието и потиснатостта. И всеки път ставаше все по-очевидна липсата на средства от страна на антикварката – липса, пред която би се изправил всеки нормален,

обикновен човек – да предаде това, което за нея беше толкова очевидно, толкова разумно. И след повече от година безплодни опити да се добере лично до дъщерята на Пикасо, Орели разбра, че приятелят ѝ Андре щял за кратко да посети Мая по лични дела. Мадам Клодел постави въпроса пред Андре, обеща му заплащане и той прие да занесе картината на Мая лично, за да разгледа дъщерята на Пикасо възможността за издаване на удостоверение.

## 1899 – ЧЕТИРИТЕ КОТКИ

Дошла зима. Барселона се тресяла от силни вълнения – пристанището ѝ тъкмо било подслонило оцелелите от най-големия военноморски разгром в модерната история. Съединените щати били потопили всички национални флоти в морските води на последните останали колонии – Филипините и Куба. Повече от петдесет хиляди испански войници били загинали в онези сблъсъци, а злочестите оцелели ветерани преживели тъжния край на този епизод, оставени на милостта на съдбата на пристанището в Сиудад Кондал<sup>13</sup>, заради вътрешноправителствената криза, която била хвърлила Испания в състояние на нарастващ хаос и недоверие.



Оцелелите на пристанището в Барселона

Илюстрация: Рамон Казас

---

<sup>13</sup> Друго име на Барселона. Буквално означава „града на графството“. Между IX и XII в. Барселона била център на Графство Барселона, което обхващало територията на днешна Каталуния.



Конфликтът бил предизвикал краха на индустрията, която в по-голямата си част била каталонска; вносните стоки били намалели драстично. Реакцията не закъсняла – действията на испанската политическа класа, чиято ефективност била повече от съмнителна, задействала прослойките, които поддържали властта в четирите каталонски провинции<sup>14</sup> и разпалили неизгасващия огън на исканията на каталонските граждани, които били все по-малко съгласни с монархията и с централното управление. Дългият списък с несъгласия достигнал връхната си точка и каталонската буржоазия основала това, което година по-късно официално се превърнало в политическа партия „Регионална лига“ – впоследствие тя застанала зад идеята за обединението на четирите провинции и подкрепила местните култури. Тази формация обаче не преследвала фундаментални промени в социалната структура на страната, тъй като в програмата ѝ залягали защитата и съхраняването на традиционните ценности, но все пак се стремяла към промени в икономическо и най-вече в културно отношение. Когато няколко години по-късно с подкрепата на по-голямата част от каталонския електорат тя започнала да оказва влияние върху централното управление чрез няколко депутати, включително един министър, още от началото разкрила нужните сила и твърдост, за да се разграничи от останалата част от страната.

Модернизмът вече показвал признаци на тенденция, която щяла да бележи цяла епоха, а външните ѝ проявления били очевидни; както в изобразителното изкуство, скулптурата и модния дизайн, така и в театъра и архитектурата той набирал все по-голяма популярност, най-вече в столицата Барселона и в принадлежащата ѝ провинция. Много скоро градът щял да се превърне в анклав на интелектуалци и творци. Особено изобразителното изкуство и скулптурата на Каталуния, които от готическата епоха насам дълги векове тънели в посредственост, сега изживявали забележителен ренесанс.

Изминали две години откакто през юни „Четирите котки“ – емблематичното кафене-кабаре-ресторант-галерия на Сиудад Кондал отворило врати. Още от първия миг то се превърнало в център на културния и артистичен живот. Заведението, което заемало долната част на разкошна сграда, дело на архитекта Пуч и Кадафалк, било разположено в невралгичния център на Барселона – готическия квартал и още от начало се оказало

---

<sup>14</sup> Барселона, Жирона, Лерида, Тарагона – Б. пр.

идеалното място за срещи на най-отявлените творци в града, и то най-вече на художниците.

Именно Микел Утрильо, бащата на френския импресионизъм, дал идеята на Пере Румеу, когато последният работел в „Черната котка“ в Париж, да отвори подобно заведение в Барселона. Освен това, рамката, която очертавала сградата на Пуч и Кадафалк в забележителен неоготически стил с великолепните си аркади на партера, била достатъчно добра сцена за подобен проект, а Барселона винаги била гледала на Париж с почит. Пред лицето на толкова рисковано, но и примамливо начинание, Румеу заявил, че подобен тип бизнес не би потръгнал в Испания така, както процъфтявал във Франция.

— Да го направим, макар че не се знае дали ще има много клиенти. Биха дошли само четири котки<sup>15</sup>.



„Четири котки“ отвътре.

От мрачното му изказване дошло и името, с което по-късно щяло да бъде кръстено заведението. Голяма част от средствата за проекта – както за оборудването, така и за украсата – дошли от банкера Мануел Жирона, а с малка сума помогнал и вече известния по онова време художник Рамон Казас. Богато декорирано по начин, който по онова време се считал за лоша смесица от стилове, заведението впоследствие щяло да бъде превърне в символ на модернизма. Греди и мебели от тъмно дърво, гипсови корнизи в бароков стил, стени, облицовани с цокъл от пъстроцветни валенсиански плочки, натруфени лампи от ковано желязо и множество картини и украшения. Откроявала се и фреска, нарисувана от Казас с маслени бои – представлявала тандем, т.е. колело за двама души, на което двамата каращи били облечени като велосипедисти (самите Казас и Пере Румеу), над които

---

<sup>15</sup> Испански израз, означаващ „почти никой“.

стърчал жалон със следния надпис: „Per anar en bicicleta no es pot dur l'esquena dreta“ („За да се возиш на колело, не е нужен изправен гръб.“) След изобретяването на автомобила, Казас нарисувал втора фреска, отново портрет на тях двамата с Румеу, но този път в кола и с доста по-елегантно облекло.

И двете творби представят Казас като реформатор, доста характерен за установения в Барселона стил през онзи период – смесица между модернизъм и модерност. Фреските разкриват Казас бунтаря, новатора, който след това изгубил желанието си да следва този път – значително по-суров от елегантните и пищни картини, които му носели и щели да продължават да му носят голям успех.

Кафенето бързо набрало редовна клиентела – почти всички били на около трийсет – посещавал го каймакът на артистичния елит на страната. Сред отбраните клиенти бил и Сантяго Русинбол, който принадлежал към една от патриархалните каталонски фамилии и който през онзи период се славел най-много като художник, а освен него в кафенето често ходели и Утрильо, самият Румеу, Казас, Жуаким Мир, Рамон Пичот и Изидре Нонел.

Въпреки че изглеждало, че някои от тях били извоювали привилегированото си място, те били там само защото били част от групата. Влиянието на техните творби така и не успяло да излезе извън границите на регионалното. Измежду тях се отличавали Мир, изтъкнатият художник от Тарагона, с елегантността на импресионистичните си пейзажи и Нонел, художникът на бедните, с много по-мрачните си и енигматични композиции. Темите, които засягал последният, все се въртели около мизерията, около маргинализираните персонажи. Рефлексивното му творчество с експресионистични черти впоследствие оказало известно въздействие върху младото поколение испански и френски художници с оригиналния начин, по който гледало на онеправданите класи.

Студентите по изящни изкуства гледали на тези персонажи с изтънчен, интелектуален вид като на богове, толкова добре се били установили в артистичната среда на града. Трудно е да се повярва, че художници на трийсет или малко повече години били приемани от тогавашното общество като истински оракули. Това е явление, свойствено на младите страни, а в онзи момент Каталуния изживявала същинско възраждане както в социален, така и в културен план и ни най-малко не желаела да поглежда назад. Благодарение на скъсването с миналото, тази новосформирана група художници заела местата на моделите за подражание за поколения напред – места, които за съжаление до

онзи момент били вакантни.

Заведението тъкмо отворило врати, когато в него била открита първата изложба – представени били произведения на цялата група художници, а картините на Русиньол и Казас били звездите на експозицията. След този пръв творчески импулс, който се дължал на успеха им, последвали редица други проекти. „Четири котки“ комбинирало богата палитра от изкуства, които процъфтявали заради стимула, който им давала творчески настроената редовна клиентела. Освен изложбите на изобразително изкуство, там се организирали и спектакли на китайския театър на сенките, редица беседи, концерти, рецитали, а също така и детски представления. А освен това собственикът на заведението, Румеу, ръководел и издаването на списание за изкуство и култура.

Към кръга на вече именитите художници, които посещавали „Четири котки“, се присъединил още един, също многоброен кръг, от най-младите художници, сред които се нареждали Карлес Казажемас, Манел Палярес<sup>16</sup>, скулптурът Маноло Уге, Жауме Сабартес, братята Жуньент и братята Кардона. Те били част от младата лява интелигенция от периода, макар някои от тях да били просто бунтуващи се отрочета на каталонската буржоазия.



Менюто на „Четири котки“

През един хубав ден братята Кардона споменали, че се били запознали с някакъв си Пабло Руис Пикасо, който бил приятел и на Манел Палярес и искали да го представят на клуба на творците. Разказали на приятелите си, че бил млад студент по изобразително изкуство, родом от Малага, но през 1895 г. семейството му се преместило в Барселона. Бащата на Пабло, дон Хосе, се установил в Сиудад Кондал с надеждата да намери по-

---

<sup>16</sup> В оригинала на романа името е дадено като Manel Pallarés, но всъщност става дума за Manuel Pallarés.

добра професионална реализация като преподавател по изящни изкуства и, ако му се удадяла възможност, като художник.

Пабло бил неспокоен младеж, кипящ от неизчерпаема енергия още от малък, кръстосвал Испания надлъж и нашир в търсене на нови хоризонти, жадувал да си осигури независимост. Прекарал дълго време в Мадрид, където, както изглежда, не открил онова, от което се нуждаел. Благодарение на приятеля си Палярес, който на връщане към Каталуния го взел със себе си в родното си селце Орта де Сант Жуан, провинция Тарагона, Пабло веднага успял да се отърси от безпокойството, причинено му от онова, което възприемал като свой провал в столицата. Палярес искал Пикасо да си откъдне, да порисува и да забрави за разбитите илюзии; макар да бил с няколко години по-голям от Пабло, той го познавал доста добре, тъй като били съученици от „Льоджа“<sup>17</sup>, където двамата били попаднали в една и съща група по рисуване.

След завръщането си от пътешествието Мадрид-Орта, Пабло се записал в „Сиркуло Артистико“ – културен център, където можел да рисува с доста по-голяма свобода от тази, която имал в „Льоджа“, където обучението било напълно академично. Благодарение на братята Кордона и на Палярес, той започнал да посещава кръга творци в „Четири кетки“ – мястото, което само до преди две години, когато бил на петнайсет, гледал с почуда и огромно възхищение заради славата, която си било спечелило като незаменимо средище за всеки самонадеян бохем.

Присъединяването му към групата в заведението станало съвсем спонтанно. Още отначало се спогодил с останалите, макар да бил единственият другоземец. Между него и тъй хомогенната група така и не се изпречила никаква културна бариера, вписал се светкавично. Бил младеж със стабилна самооценка, произлизал от добре уредено семейство, в което бащата, дон Хосе, винаги насърчавал творческия потенциал, който синът му проявявал още от малък. Ярмо изразената личност на Пабло се наложила сред компанията в „Четири кетки“. Успяла да засенчи дори егоцентричния скулптор Маноло Уге, който със своите екстравагантни одежди на моден паладин според собствените му критерии и на старомодно денди в очите на останалите, се смятал за петела на кокошарника.

Жауме Сабартес, друг член на артистичната жожа, още от първия миг бил запленил

---

<sup>17</sup> Популярно название на Училището по изкуства и занаяти на Барселона.

от личността на младежа с пронизателен поглед, от силата, от мощния му творчески заряд. Сабартес не бил художник, също като по-голямата част от компанията, а се изявявал като скулптор и поет. Не стигнал далеч в нито едно от двете, но след няколко години щял да се превърне в най-добрия приятел и верен секретар на Пабло Пикасо. Ала той не бил единственият привлечен от магнетизма на младия художник – Карлес Казажемас също бил омагьосан от него. Двамата си паснали от раз, тъй като били доста различни, но едновременно с това се допълвали, което си проличало още от самото начало.

Пабло бил много жизнен, егоцентричен, мъжествен, харизматичен, изпълнен с безгранична енергия и амбиция. Карлес бил нестабилен, затворен, идеалист, болезнено чувствителен и поет. Картините им също били на практика коренно противоположни – в платната на Пабло си личали дръзките, експресионистични, променливи щрихи, присъщи на родения експериментатор, при който всяка нова творба представлява нов стремеж, ново търсене, докато щрихите на Карлес били премерени, някак колебливи и деликатни.

Приятелството им ставало все по-силно.

„Четири котки“



Корицата на списание „Четири котки“

# НАРИСУВАНИ МОМИЧЕТА

КАТИ МАРИ БЮКАНАН

*На Лари, завинаги*



**1878**

---

Няма по-малко защитено

социално създание от младата парижанка –

нито от закона, нито от разпоредбите и традициите.

„Фигаро“, 1880

## Мари

Мосю Льо Блан се е облегал на рамката на вратата с ръце, скръстени върху закръгления от похапване на свински пръжки корем. Едно от копчетата на опънатата му до пръсване жилетка липсва. Маман кърши ръце – ръцете на перачка с напукана кожа и зачервени кокалчета.

– Но мосю Льо Блан – казва тя – та ние току-що погребяхме починалия ми съпруг.

– Две седмици, мадам ван Гьотем. Казахте, че Ви трябва две седмици.

Папа едва бе издъхнал, когато мосю Льо Блан, както и сега, се появи на вратата на стаичка ни, за да си поиска наема за изминалите три месеца, който папа не смогваше да плати, откакто се разболя.

Маман пада на колене и хваща мосю Льо Блан за подгъва на балтона.

– Не можете да ни изхвърлите. Дъщерите ми, и трите са добри момичета, на улицата ли да отидат?

– Смилете се над нас – добавям аз и падам на колене до маман в нозете на мосю Льо Блан.

– Да, смилете се над нас – казва Шарлот, по-малката ми сестра, а аз потрепвам. Тя играе ролята си прекалено добре за дете, което още няма осем.

Само Антоанет, най-голямата сред нас, не обелва и дума и стои с непокорно вирната брадичка. Но нея никога от нищо не я е страх.

Шарлот улавя една от ръцете на мосю Льо Блан, целува я и сетне долепя буза до нея. Той въздъхва тежко и изглежда, че мъничката Шарлот, обожавана от месаря, часовникаря и грънчаря, успява да ни избави от живот на улицата.

В следващия момент, като вижда, че изражението му омеква, маман добавя:

– Вземете пръстена ми – и сваля халката.

Преди да я пусне в протегнатата ръка на мосю Льо Блан, я притиска до устните си. След това с драматичен жест слага ръка на гърдите си, точно на сърцето. Аз извърщам



лице, тъй като не искам той да прочете в очите ми онова, което маман наистина изпитва към папа. Винаги когато папа казваше, че като малък чиракувал при майстор шивач, тя отвърщаше:

– Единственото ти шивачество се свеждаше до изкърпване на работните дрехи на работниците от фабриката за порцелан.

Мосю Льо Блан стисва пръстена в шепата си.

– Две седмици – казва той. – Чакам си парите след две седмици.

В противен случай каруца ще тегли скрина, наследен от папа преди да умре, масата и трите разнебитени стола, останали от предишния наемател, както и натъпканите с вълна дюшеци, всеки от който струва по пет су в заложната къща. Стаичката ни ще остане напълно гола – ще има само четири стени, изпоцапани и саждиви, невиджали вар. Вратата ще има нова ключалка, а портьерката, старата мадам Лега, ще потупва ключа в джоба си и с натъжен взор ще гледа извивката на красивата буза на Шарлот. От трите ни единствено Антоанет е достатъчно голяма, за да помни нощите по мрачните, мръсни стълбища и дните на булевард „Осман“ с празни, протегнати ръце и шумоленето на отминаващите копринени поли. Веднъж тя ми бе зараказвала за времето, когато папа продал шевната си машина, за да купи бяла рокля с плетена дантела, бял ковчег, изрисуван с два херувима, надуващи рог, и свещеник, който да прочете заупокойна молитва.

Аз нося името на мъртво дете, Мари, или Мари I, както обикновено я наричам. Още преди вторият си рожден ден, тя застинала в люлката си с поглед, взрян в невидимото, а сетне съм се появила аз – същински дар, както казва маман, който заел мястото ѝ.

\* \* \*

– Бог да Ви благослови! – извиква радостно Шарлот към отдалечаващия се мосю Льо Блан.

Маман се надига като старица, олюлява се под бремето на вдовството, дъщерите, дълговете, празния долап. Тя плъзва ръка в джоба на престилката си, вдига малка бутилка със зелена течност и избърсва уста с опакото на ръката си.

– Не сме платили млякото за седмицата, има ли достатъчно пари за него? – пита Антоанет с вирната брадичка.

– Цял месец не съм видяла нито су от тебе. На седемнайсет все още си фигурант в операта. И представа си нямаш от работа. – Антоанет свива устни и поглежда отвисоко маман, но тя не мирясва. – Плащат ти два мижави франка, за да се мотаеш по сцената – продължава тя. – При това само, когато някой от костюмите вземе, че ти стане. Прекалено си важна и нафукана, че да работиш в пералня. Нищо няма да излезе от тебе. Вече ми е ясно.

– Каквато майката, такава и дъщерята – отвръща Антоанет, надигнала въображаема бутилка до устните си.

Маман пак отпива от абсента и рязко запушва бутилката с корковата тапа.

– Утре сутринта да заведеш сестрите си в балетната школа към операта – заявява маман на Антоанет, а очите на Шарлот веднага засияват. От три седмици насам малката все повтаря, че Парижката опера е най-прекрасната опера в света.

От време на време Антоанет ни показва стъпките, които бе научила в балетната школа, още преди да ѝ кажат оттам повече да не се връща, и ние заставаме със събрани пети, обърнати навън пръсти и свити колене.

– Колене над пръстите – казваше Антоанет. – Точно така. Заставете в плие.

– И какво друго? – обикновено питаше Шарлот, а понякога и аз. Вечерите бяха дълги и скучни, а през зимата няколко плиета, изпълнени под светлината на свещите, успяваха да ни стоплят, преди да се сгушим зъзнейки на дюшека за през нощта.

Антоанет ни научи на батман тандю, рон де жамб, гран батман и на още куп други фигури. Тя все се навеждаше, за да нагласи опънатото стъпало на Шарлот.

– Какви ходила само! – възкликваше тя – Имаш крак на балерина, мъниче.

Антоанет почти винаги си правеше труда да коригира само Шарлот. Маман все повтаряше, че е време да започна сама да си вадя хляба, дори момичетата от балетната школа получавали по седемдесет франка всеки месец, но папа удряше с юмрук по масата и казваше:

– Достатъчно! Не закачай Мари. Мястото ѝ е в класната стая при сестра Еванджелин.

А когато после останехме насаме, той прошепваше в ухото ми, че съм била умна, главата ми била предназначена за учене, сестра Еванджелин си направила труда да го изчака пред фабриката за порцелан, за да му го каже. Въпреки това, аз се присъединих към

другите момичета от школата, нищо че Антоанет все повтаряше, че гърбът ми бил мек, а бедрата ми – отпуснати, нищо че често се улавях как танцувам измислени танци, когато музиката на цигуларя от долния етаж долиташе през пукнатините на дъсчения под – и двамата знаехме, че щеше да надделее думата на папа. Очите на Антоанет все гледаха Шарлот, докато тя изпъваше крак назад в арабеск и след това го вдигаше високо във въздуха, Антоанет непрестанно донагласяше нещо в стойката ѝ и подвикваше:

– Отпусни ръцете. Опъни коляното. Източи шията. Точно така. Имаш шията на Тальони.<sup>18</sup>

На имения ден на Антоанет, когато тя беше на седем, папа извади от ръкава на сакото си статуетка на Мария Тальони, застинала във въздуха с боси нозе, разперени криле и само пръстите на едното ѝ стъпало докосваха земята. Преди почти петдесет години тя си извоювала място в сърцето на всеки парижанин, танцувайки „Силфида“, и легендата за нея е още жива. Антоанет целуна лицето на фигурката дузина пъти, след което я постави високо на полицата над огнището, така че всички да могат да ѝ се възхищават. Всеки който погледнеше натам, щеше да я види – миниатюрен силф<sup>19</sup>, поставен точно до стария часовник на маман. Но точно тогава Антоанет се провали на изпита, който щеше да я издигне от втори в първи кадрил<sup>20</sup> и бе освободена от Парижката опера, заради спор с мосю Плюк, хореографът на танца.

– Ах, тая твоя уста – рече маман.

– Просто му казах, че мога да направя повече фуете ан турнан от Мартин и че движенията на стъпалата ми са по-изящни от тези на Карол. – Представих си как Антоанет е застанала пред него със скръстени ръце и нагло изражение. – Била съм грозна и мършава, така ми каза.

На следващия ден на полицата нямаше и помен от фигурката – вероятно вече беше в заложната къща, а може и да е била строшена на парченца някъде на калдъръма.

---

<sup>18</sup> Мария Тальони (1804 – 1884г. ) – прославена френска балерина от династията Тальони, солистка в Гранд опера в Париж между 1827 и 1837 г.

<sup>19</sup> Митологичен дух на въздуха, произлиза от латинските думи *sylvestris*, „горски“ и *nympha* „нимфа“.

<sup>20</sup> Най-ниският ранг сред балерините от Френската опера.

При обявяването на новината, че маман ни изпраща в балетна школа, Шарлот сключва пръсти, а кокалчетата на пръстите ѝ побеляват в опит да прикрие радостта си. Моето изражение остава спокойно, решавам да запазя тревогата си за себе си. Малките плъхчета<sup>21</sup> – мършавите, изпълнени с надежда момиченца, които непрекъснато се състезават чии крака са най-бързи, коя скача най-леко, чии ръце са най-изящни – са направо бебета, също като Шарлот, някои дори са на по шест. Нервите ми се изопват само при мисълта за моя милост, на тринайсет, изгубена наред всички тях на станката<sup>22</sup>, плъхчета, които спечелват името си като притичват из коридорите на операта гладни, мръсни, търсеци подаяние от по някоя трохичка.

Антоанет слага ръка върху тази на Шарлот, за да я успокои, улавя погледа ми, кимва леко в знак да почакам, дава ми да разбера, че още не е приключила с маман.

– Дъртият Плюк няма да вземе Мари.

– Това го решава той – отвърща маман.

– Прекалено е голяма.

– Ще навакса. Кажу ми, че е схватлива – отсича маман сурово, почти презрително.

Тя знае много добре колко горда се чувствах, че сестра Еванджелин си бе направила труда да изчака папа пред входа на фабриката.

– Няма да я заведе.

Маман се изправя в цял ръст – цели седем сантиметра и половина по-ниска от Антоанет. Накланя се напред, доближава лице и процежда през зъби:

– Прави, каквото ти казвам.

Обикновено прекарвам сутрините си на малка скамейка, реда молитви за покаяние от катехизиса, чета историята на Жана д'Арк от малка книжчица или пък записвам по памет Десетте Божии заповеди, или в преписвам колонки от числа, които трябва да събера. Понякога поглеждам нагоре и забелязвам леко повдигнатите в усмивка ъгълчета на

---

<sup>21</sup> *Petit rat* (фр.) – наименованието на новопостъпилите момичета в балетната школа на Парижката опера. Обикновено започват да танцуват на шестгодишна възраст.

<sup>22</sup> Класически балетен уред, предназначен за тренировки и репетиции по танци и балет. Поставя се покрай стена.

устните на сестра Еванджелин, и усещам топлината, струяща от светнатата лампа. Въпреки това, откакто папа се разболя, не преставам да се питам за какво са ми потребни всички тези уроци, цялото това безконечно седене на едно място в класната стая – време, в което мога да припечеля нещо. Сестра Еванджелин заявява, че изобщо не била приключила с религиозното ми образование, че не желаела да се пресягам към пантите на скамейката, да попипвам ключа в джоба си или парченцата желязо, които нося за късмет, когато ме посочи да декламирам. Казва, че не съм знаела нито един химн. Как съм дръзвала да ходя на меса в „Сент-Трините“, като съм нямала дори една прилична пола? Часове наред ме подготвяше за първото ми причастие, но между това, че трябваше да заема бялата роба на един министрант, вместо да облека дантелена роба, като всички други момичета, и откритието, че нафората, за която ни казваха, че била Христовата плът, всъщност не беше нищо повече от обикновен хляб, не мога да заявя, че съм усетила Истинското Му Присъствие до себе си. И въпреки това знам наизуст „Апостолския символ на вярата“, „Отче наш“, „Пресветата Дева“ и „Слава“. А що се отнася до всичко останало, което трябва да науча в училище, вече мога да пресметна колко ще струват една зелка и две глави лук по-бързо и от продавача. Мога също да преброя рестото, което ми връщат, както и дали ми дават точно толкова, колкото трябва. Мога да напиша всичко и да прочета всичко, което искам във вестниците. Ако ли запитам сестра Еванджелин за какво би ми послужило още учене, ако я запитам дали цялата аритметика на света би избавила момиче като от мен от нищетата, знам точно какъв отговор ще получа. Нищо не би могло да промени факта, че съм момиче без баща, че майка ми все попипва бутилката в джоба на полата си, че никой магазинер не би искал моето лице да поздравява клиентите му на касата, че съм момиче, което живее на улица „Дуей“, на последния етаж на пансион, чиято вита стълба е прекалено тясна, за да се кача по нея, без полата ми да избърше стените и чийто вътрешен двор е пренатъпкан с какво ли не, че да пропусне лъч светлина, нищо не би могло да промени факта, че съм момиче, което се шляе из подножието на Монмартър – сборище на буржоата и на бедняците, на работниците и на занаятчиите, на творците и на музите им, място известно с кабаретата и танцовите си салони и с коконите, достатъчно принизени, че вдигат фустите си за къшей хляб, за купа бульон за ревящите бебета, които ги чакат у дома. Та какво би отговорила сестра Еванджелин ли?

– Ами – ще подемe тя и ще свъси вежди, докато неистината си проправя път към устните ѝ – човек никога не знае.

Дълбок мрак е обзел маман, също като вчера, когато тя беснееше, а Антоанет се изплю и слюнката ѝ попадна на обувката на маман, тя пък цапардоса Антоанет веднъж, дважд, а Антоанет просто се изсмя. Маман има подпухнало лице и доста закръглена фигура с ръце здрави като на мъж, а Антоанет е с тесни, кокалести бедра и пръсти като клечки. Въпреки това, тя раздалечава крака и се приготвя за бой.

Напълно невъзможно ли е да се захвана с балет и някой ден да стъпя на сцената на операта? Може би балетмайсторката ще се зарадва на момиче, което може само да си избърше носа и да си сплете косата. Но ако е груба, ако момичетата ми се присмиват, че не мога да правя полузавъртания в права линия, сестра Еванджелин все казва, че работя като вол и че бързо схващам новите неща. В сметката обаче влизат и седемдесетте франка. Може да отида в някоя текстилна фабрика, но там ще изкарвам само половината от това, или пък в някоя пералня, където ще изкарвам почти седемдесет франка, но ще трябва да работя по дванайсет часа шест дни в седмицата, и то само ако наглеждача си затвори очите за това, че нямам четиринайсет.

Утре може да е денят, в който съпругата на мосю Плюк му приготвя любимата му закуска и завързва коприненото му шалче с малко повече старание, денят, в който той се изкачва по стълбите на операта с душата, изпълнена с повече топлина. Дали ако стомахът му е пълен с бриош<sup>23</sup>, би склонил да добави името ми в списъка на момичетата от балетната школа, би ли ме изтръгнал от лапите на мизерията, като ми даде един-едничък шанс?

– Ще отида – казвам аз с впити в дланите нокти.

Струните в гърлото на Антоанет се отпускат. Маман се свлича на твърдия стол.

---

<sup>23</sup> Вид сладък хляб, приготвен от брашно, яйца и масло, обикновено с формата на малка питка.

---

---

## **Фигаро**

### **23 май 1878**

### **ПРЕСТЪПНИКЪТ**

В своето изследване върху физиката на престъпника италианският криминолог Чезаре Ломброзо открива висока честотност на определени анатомични белези. Сред лицевите характеристики, типични за изследваните престъпници, са издадена напред долна част на лицето, широки скули, ниско чело, както и гъста тъмна коса. Тъй като всяка една от тези характеристики е налична у праисторическия човек и у маймуната, Ломброзо приема, че най-долните от съвременните престъпници, са проява на атавизъм – връщане към по-стара, по-дива версия на човека. Той също така отбелязва, че повторната поява на определени болести и характеристики по наследствена линия е добре документирана от изследователите. Проучванията на изтъкнати френски антрополози потвърждават тези

---

заклучения.

Доктор Артур Бордие взел на заем от музея в Каен черепите на 36 убицеа и като ги измерил, установил, че те изключително много приличали на тези на примитивния човек по два ключови признака. Челата на убийците били малки. Той очаквал именно такъв резултат, тъй като предните дялове на мозъка са свързани с интелигентността. Докато задната част на черепите им – мястото, където са разположени дяловете, отговарящи за действията – били по-големи от нормалното. Бордие заключил, че мозъкът, който е по-склонен да прибегва към действие, отколкото към мисъл, бил общ белег между съвременния престъпник и примитивния дивак. Тези открития се потвърждават и от работата на доктор Луи Деласиов, който измерил главите на двеста затворници в затвора „Ла Рокет“ и открил доказателства за сходни тенденции към нисък морал в черепите на половината от изследваните убийци.

Изглежда френските антрополози и Ломброзо са единодушни. Типичният престъпник е див и грозен – *monstrum in fronte, monstrum in animo*.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Лице на звяр, душа на звяр (лат.).



## Антоанет

Сумрачната утрин се прокрадва през единия от прозорците на стаичката ни, хвърляйки мъждива светлина върху разположените в ъгъла дюшеци. На този, на който аз спя, Мари е все още потънала в сън, сгушена до Шарлот. А на другия няма никой. Маман вече се е отправила към своя ден, изпълнен с купчините дрехи, дето я очакват в пералнята. Погъделичквам бузата на Мари, а тя ме перва през ръката.

– Ставай, мързелано недна! – казвам ѝ – Маман, да не повярва човек, ни е оставила цял един хляб, а пък аз имам варени яйца.

Мари отваря едно око и прошепва:

– Нима?

Изваждам от джоба си две топли яйца и ги размахвам пред лицето ѝ. Тя докосва едно от тях и се обръща по гръб. Главата на това момиче е все още паяжинясала, далеч от каквото и да било спомен за даденото вчера обещание – бръснещият поглед на дъртия Плюк в балетната школа ще огледа торбата кокали, която беше сестра ми, още преди утрото да е отминало.

Шарлот се завива през глава, раздразнена като императрица, чийто придворни дами развалят деня ѝ. Издърпвам излинелите завивки.

– Махай се! Махай се, че иначе...

– Че иначе какво? – питам я аз – А? Няма да си изядеш хляба и яйцето ли? Ще отидеш в операта със стържещ стомах? Така ли, мъниче?

– Тъкмо се сетих – обажда се Мари.

Бърза като светкавица, Шарлот скача на крака и изчуруликва:

– Колко е часът?

– Имаме предостатъчно време – отвърщам аз.

– А чорапите ми? Закърпи ли ги? Беше ми обещала.

Когато приключих с чорапите, по улиците вече беше тихо. Търговците на плодове, посетителите на операта, работниците – олюляващи се и вонящи, подпиращи се един на друг – вече хъркаха по леглата си. Седях в мрака на угасналата свещ, тревожейки за Мари. Дали да не взема да натрия пантофките ѝ със сажди, да разкъсам поличката ѝ, да забравя да спомена за двете твърдо сварени яйца, те да не видят бял свят и тя да отиде в операта слаба и несигурна? Можех да направя кое да е от тези неща и да предизвикам презрението на дъртия Плюк. Но в следващия момент, мисълта ми пое в друга посока – можех да я намажа с малко сценичен грим, за да прикрия нездравата бледност на кожата ѝ. Мях се от едната крайност в другата и обратно. Как да я загрозя. Как да я разкрася. Единственото, което знаех със сигурност, беше, че ако дъртия Плюк някак склонеше да ѝ даде шанс, дори тя да успееше със зъби и нокти да си проправи път до кордебалета<sup>25</sup>, беше прекалено кльощава, прекалено обикновена на вид, прекалено много приличаше на мен, за да може някога да мръдне по-нагоре от втори кадрил, дъното на балетната рангова стълбица. Ще си остане там, ще ѝ дават някакви си мижави осемдесет и пет франка на месец и по още два за всяка вечер, в която танцува. Но те за нищо няма да ни стигнат, не и без някое абоне<sup>26</sup>, което да плаща наема. Абонетата – онези заможни мъже, които всяка нощ оглеждат с лъстиви погледи балерините от първите редове, където, по тяхно искане, на съпругите не е позволено да седят; по-желаните момичета са по-добре платени – онези като Шарлот – с деликатните брадичките и устните с цвят на напъпила роза, момичета, които другите мъже мечтаят да приласкаят в леглата си. Дори половината от тези мъже да не можеха да различат атитюд от арабеск, те искаха да гледат момичета, от които им се разтуптяват сърцата. Правилното момиче си заслужаваше да ѝ платят наема, да я водят по вечери, да ѝ подаряват цветя, да ѝ плащат сметките при фризьора. А ако е и от най-високия ранг – етоал, „звезда“ – то тогава за абонето е по-добре да е наистина състоятелно. Ще да му се наложи да се ръси за карети и скъпи рокли, че дори и за прислужници.

---

<sup>25</sup> Термин в танцовото изкуство. Означава ансамбъл от танцьори и танцьорки, изпълняващи масови танцови номера в балета, операта, оперетата, музикалния театър.

<sup>26</sup> Мъж, който притежава сезонни билети за Френската опера и на който е позволено да посещава балерините в голямото театрално фоайе.

Мари и Шарлот хапват яйцата – Мари бавно облизва всяка трошица жълтък от пръстите си, а Шарлот сякаш е на състезание и утре ще ѝ дам още едно яйце, и в други ден още едно.

Подавам им двете ми стари полички за репетиции, Шарлот веднага понечва да грабне по-запазената, но аз я вдигам високо над главата ми, далеч от лапите ѝ.

– Ама че стръвница се извъди! – сопвам се аз – Тази е за Мари.

Едната раздърпана поличка няма да попречи на дъртия Плюк да види шията ѝ алла Тальони, високата извивка на стъпалото ѝ, ангелското ѝ лице. Ще му потекат лигите като си представи как един ден всички онези абонета ще подхвърлят цветя в нозете на Шарлот.

Подавам ѝ по-раздърпаната поличка. Тя стои замръзнала като статуя, скръстила ръце. Оставям поличката да падне на мръсния под – под, който маман не и дава много зор да мие, и Шарлот я грабва.

– Правичката да ти кажа, мъниче, дъртия Плюк няма да може да отлепи очи от краката ти на балерина, от шията ти на Тальони. Ще се напикае само като види лебеда, който плавно ще престъпи прага на операта.

Изваждам от джоба си две копринени рози, отмъкнати от едно кафене на Плас Пигал, точно толкова големи, че да ги втъкна в коковете им шиньон. От другия си джоб изваждам малка тубичка с лак, сценичен грим, задигнат от ложите на фигурантите в операта. Шарлот отпуска нацупените си устнички и аз удрям с четката по ръба на скрина, привиквайки Мари, която се отпуснала върху дюшека с превит гръб.

Вчесвам косата ѝ цели двадесет минути и хиляди пъти повтарям „Каква коса! Прекрасна коса!“, преди да се захвана с прическата, прокарвам пръсти през гривата ѝ, която е толкова гъста, че когато я сплитам на една-единствена плитка, после не мога да я обхвана с пръсти. Тази коса, тъмна на цвят и лъскава като бръмбар на слънце, е единственият дар, който Бог се сетил да даде на Мари. Тя е толкова гъста, че няма нужда от никакви изкуствени добавки, не е като онези мрежички, които балерините тъпчат безобразно с кичури от паднали косми, за да изглеждат коковете им два пъти по-големи. Завъртам дебелата като въже коса на Мари, завивам я отново и отново, казвам ѝ да мълчи, да не се оплаква, че я скубе, докато привързвам кока. Като свършвам, отстъпвам леко назад, за да видя как ще изглежда Мари с вече уплътнените си малки вежди.

– Много от балерините имат бретони – казвам ѝ, отваряйки чекмеджето на скрина, откъдето изваждам ножицата, на която засега все още ѝ спестено мястото на витрината в заложната къща. Шарлот поглежда нагоре, докато приведена напред разтяга крака си, подпрян на гърба на стола.

– Главата ти е прекалено къдрава, мъниче.

Отново се обръщам към Мари.

– Сигурна ли си? – пита тя и прехапва долната си устна.

Заставам между нея и скрина, кльцвайки щръкналите при навиването коси като нанасям сценичен грим, втривам го хубаво, но я държа далеч от огледалото, закачено зад гърба ми.

– Толкова много суетене, а не ми даваш да се погледна – измърморва тя.

– Оплакваш се от фризьорските ми умения ли? – питам я и втъквам розичката зад ухото ѝ, вместо да я сложа отзад в кока, и се отмествам, за да ѝ дам най-сетне да се види в огледалото – Една току-що излюпила се пеперуда.

Тя се поглежда и тутакси усмивка цъфва на лицето ѝ. Но тогава лъсват зъбите ѝ, разкривени настрани, борещи се за милиметърче пространство. Дали да ѝ кажа по-добре да не си отваря устата пред дъртия Плюк? Обаче не се налага, не и след като устните ѝ се прилепят отново, а лицето ѝ пак помръква.

– Красива като цвете!

– Ама че лъжкиня – срязва ме тя.

– Господи, Мари!

– „Monstrum in fronte, monstrum in animo.“

Тя чете вестници, измъква ги от канавките. Ходи на училище при ония монахини, мотае се насам-натам в неделните утрини, когато училището е затворено. Знае разни работи, приказва разни работи, мисли разни неща, дето е по-добре да ги пъхнеш в някое чекмедже и да ги заключиш там.

– Какво? Какви ги плещиш, Мари?

– Лице на звяр, душа на звяр.

– Какви дивотии дрънкаш, мамка му – избухвам аз. – Че са и обидни, особено като всички повтарят колко си приличаме.

Тя обаче продължава да ги реди някакви за атавизми и диваци, твърди, че имала лице на маймуна, на престъпник. Мога ли да го видя аз това в ниското ѝ чело, широките скули, издадената напред долна част на лицето?

## Мари

Стоя пред мосю Плюк и го чакам да извърне поглед към мен. Ръцете ми са в подготвителна позиция, а краката ми – в първа, не че той има как да ги види, понеже голямото бюро пред него пречи. Отпусни раменете, казвам си наум. Източи врата. Ръцете и лактите леко сгънати. Стой мирно. Недей да нервничиш и не се притеснявай за това, че Шарлот е застанала по средата и е облякла по-хубавата поличка, която задигна от чантата, веднага щом Антоанет си обърна гърба.

Кабинетът е просторен, два пъти по-голям от нашата стаичка, почти гол, като изключим бюрото, в което са издълбани змии и същества с дебнещи очи и оголени зъби. Изпълва ме същото усещане, което ме връхлетя, докато приближавахме задната вход и за пръв път видях украсите му – предимно венци, цветя и орнаменти като свитъци – а стълбовете на оградата чисто и просто приличаха на обърнати с върха нагоре мечове, а зад тях фасадата на операта беше покрита с крилати твари и смеещи се маски. Високо над задния вход се издигаше черноока глава. Вече цялата треперех, когато Антоанет ни заобяснява, че почти всички, освен посетителите, използвали задни вход, влизали през вратата, която се намирала отатък вътрешния двор на административното крило. Така че нямаше да заобиколим и да влезем отпред, където се намираха стократно по-внушителните орнаменти, пулещите се очи и зиналите усти. Идеше ми да я разцелувам като го каза това.

Когато влязохме вътре, огледах покритите с мазилка стени, едноцветния дървен под, нищо общо с нашата занемарена стаичка, но когато преди три години отвориха операта, по вестниците беше пълно с описания за мрамора, мозайката и позлатата, за

бронзовите, почти голи статуи на женски фигури, вплетени едни в други, които държаха огромни свещници, осветяващи стълбището.

– Не е толкова впечатляващо – рекох аз.

– Не е, но другата част, онази отворена за посетителите, е величествена – разясни Антоанет. – Онази страна не е за теб и за мен.

Някаква жена с остър като клон нос се приближи зад нас, накуцвайки. С ужасно равен глас ни рече:

– Мадмоазел ван Гьотем, нали знаете, че първо трябва да минете през мен?

– О, мадам Ганьон, консиерж<sup>27</sup> на цялата операта. – На лицето на Антоанет се изписва усмивка. – Как я кара старото Ви коляно?

– Ах, ти, с тоя твой дълъг език!

– Да не би да предпочитате да Ви представят като консиерж на задния вход?

– Предпочитам момичетата, които казват истината.

Антоанет се усмихва мазно и повдига брадичка, за да посочи Шарлот и мен.

– Дъртият Плюк ни очаква горе в кабинета.

За миг се зачудих дали наистина не беше така.

– Имената ви не фигурират в списъка – каза мадам Ганьон и застана между нас трите и стълбището, което беше малко по-надолу по коридора.

– Знаете не по-малко добре от мен, че дъртият Плюк рядко благоволява да вписва имена в списъците – заявява Антоанет и премества тежестта си върху единия си крак. – Хайде, мъниче, качвай се горе и доведи дъртият Плюк. Кажу му, че мадам Ганьон го вика долу.

Без да изчака дори секунда, Шарлот заобиколи мадам Ганьон и се запъти към стълбището, а мен ме преряза усещането, че Антоанет предпочита Шарлот пред мен.

– Няма да отнеме и минутка – подвикна Шарлот.

– Качвайте се – процеди през зъби мадам Ганьон, а Антоанет веднага ме дръпна за ръката.

На път за кабинета на мосю Плюк се поспряхме за малко пред една малка масичка, поставена пред ложата на разпоредителя. Шарлот и аз положихме ръце върху подковата,

---

<sup>27</sup> Портиер (фр.).

която лежеше отгоре, а Антоанет ни каза, че това го правели всички актьори, певци, балерини и фигуранти. Сложи ръка върху нашите и леко ги притисна.

– Вече няма от какво да те е страх, Мари.

Докато чакахме пред кабинета на мосю Плюк, стиснах ръцете си една в друга, за да не доразчопля и без това обелените почти до кръв кожички на палеца ми. Накрая един господин се появи на вратата, а аз стиснах ръцете си още по-силно от страх, че вече беше време. Той се застоя за миг в коридора, докато сваляше странните си очила – кръгли със стъкла, оцветени в синьо. Но това не беше мосю Плюк. Не. Мъжът сне шапката си, като погледна към Антоанет.

– Мадмоазел ван Гьотем – рече той и пое надолу по коридора. Балтонът му не беше никак лош, но вълната на жилетката му беше повече от леко развлечена, а брадата му – смесица от кестеняво и сиво, не беше добре подрязана. Понеже Антоанет все повтаряше, че по обувките на един господин винаги можеш да разбереш какво е паричното му състояние, се наведох лекичко и надникнах иззад стената. Неговите определено бяха прясно боядисани, но връхчетата бяха извити нагоре, сякаш ги носеше от сто години.

Още преди да се беше отдалечил достатъчно, Шарлот запита:

– Абоне ли е?

– Мосю Дега, художник – отвърна Антоанет. – Денонощно виси в операта, все рисува разни скици. Обикновено балерини. Веднъж дори нарисува Южени Фиокр.

– Била е етоал – веднага се обади Шарлот. – Омъжила се за маркиз.

Цял Париж знаеше историята ѝ и точно заради това чистачките и шивачките, и чепкачките на вълна изпращаха дъщерите си в балетната школа. Перачките и те.

– Картините му сигурно са хубави – включих се и аз.

Антоанет сви рамене.

– Балерини, които си обуват чорапите и си чешат гърбовете.

Че кой би си окачил такова нещо на стената? На Антоанет ѝ беше станало навик да казва каквото ѝ падне, само и само маман да не се кара, Шарлот да не мрънка, а аз да не узнавам нещо, което тя мислеше, че не бих понесла или просто ей така, защото не можеше да се отърве от навика да лъже.

Мосю Плюк най-сетне вдига глава от бюрото си и веднага я свежда, усещам, че е на път да се изсмее – дали на поличката ми, дали на ръцете ми, все още в подготвителна позиция, или пък на Шарлот, която се е поклонила толкова ниско, че връхчетата на пръстите ѝ опират в пода. Но той успява да се сдържи. Да, той поглажда мустак и покрива устата си.

– Добре, мадмозел Мари и мадмоазел Шарлот – казва той, става от стола си и посочва пода пред бюрото си. – Застанете тук.

След това просто дълго стои и ни гледа, измерва ни от глава до пети. Вероятно е изчел всичко за Чезаре Ломброзо, за убийците и проститутките, за всички отрепки, които просто са си родени такива и за белезите, които лицата им разкриват на света. Дали ще ме помоли веднага да напусна, да изчакам Шарлот в коридора? Опитвам се да прибера брадичката си назад, така че долната ми челюст да е уж по-малка, но какво ще стане, ако вратът ми така изглежда по-къс? Просто престани, заповядвам си накрая. Той прави кръг във въздуха с показалеца си и ние се завъртаме.

– По корем – изкомандва той след известно време.

Лягам по корем и се стъписвам от дързостта на Шарлот да проговори.

– Мосю Плюк, знам всички упражнения на станка, дори и тези на средата на залата. Мога да повтора всичко, което Антоанет ми покаже. Наистина мога. Мога да направя серия от полузавъртания в доста права линия. Мога да ви покажа.

Тя се приготвя, ръце в кроазе. Дали да не се включа и аз?

– По корем, мадмоазел Шарлот.

Не, по-добре не. Гласът му е като на бръснещ зимен вятър.

– А сега плие – казва той. – Не, не, не, мадмоазел Мари. Гледайте задницата Ви да не стърчи така. – После ръката му се озовава на дупето ми, бута го надолу, а сгънатите ми колене се разперват встрани. – Отпуснете бедрата.

От Антоанет знам, че отпуснатите бедра са нещо много нужно на балерината – бедра, толкова отпуснати, че предната част на хълбока се извърта настрани, когато подскача или стои на едно място, че дори и когато вдига крак нагоре. Понеже той не може да види кривите ми зъби, си позволявам да се усмихна.

След това той ни казва да си изправим коленете, да си вдигнем раменете и ребрата, да изпъчим гръб. Приклякайки до мен, бута челото ми назад с долната част на дланта си.



– Още – вика ми. – Изпъчете се още.

Лицето ми едва не се сгърчва от болка, как само изревава този човек.

– Антоанет кара ли Ви да правите прегъвания назад?

– Не, мосю.

– Доста необичайно – отвърща той. – Такава гъвкавост у девойка на Вашата възраст.

Казва ни да се изправим, ние го правим, Шарлот се вдига по-бавно, с красив размах на ръцете.

– А сега ходилата Ви – казва той и се премества точно пред Шарлот. Мосю Плюк плясва два пъти с ръце. Шарлот някак е разбрала, че той има предвид да си подаде стъпалото и застава във втора позиция, прави гран батман, който завършва със стъпалото ѝ в протегнатата му шепа. Хубаво си изпъва глезена напред, извива си цялото стъпало, не само пръстите, в шпиц, но той не казва нищо за стъпалата ѝ на балерина.

Аз повтарям нейните движения, но се оплитам и той трябва да се дръпне, иначе без да искам ще го ритна. Аз поемам рязко дъх, а той се подсмихва, все едно нищо не е станало и след това се държи със стъпалата ми, както с тези на Шарлот. Извиква цигулар и докато го чакаме, мосю Плюк се връща при документите на бюрото си, а умът ми се отнася към Антоанет, чудя се дали наистина ѝ е казал, че е грозна и мършава.

Възрастен господин с бели мустаци и цигулка влиза в кабинета и леко се покланя.

– Нека да е нещо в четири четвърти, леко меланхолично – казва мосю Плюк и отново застава пред бюрото си.

Възрастният господин вдига лъка си, поставя го върху струните и сетне кабинетът се изпълва с музиката на цигулката.

– Започнете, когато сте готови – казва мосю Плюк.

Аз стоя смъртно застинала, с крака в първа позиция, ръце в подготвителна, съзнанието ми се рее, кръстосва пространството надлъж и нашир до такава степен, че дори не мога осмисля това, което се очаква да направим. Кожата ми настръхва, нервите ми пламват.

И тогава Шарлот се хвърля мълниеносно в серия от полукръгове в права линия, не трепва дори за миг, а мосю Плюк плясва веднъж с ръце, силно, само веднъж, и музиката спира.

– Не, не, не! Достатъчно! – отново изревава мосю Плюк. – Полузавъртания ли поисках? Не. Не ме интересува какви стъпки си мислите, че сте усвоили. – Прочиства си гърлото и добавя – Затворете очи. Заслушайте се в музиката. И след това ми кажете какво ви говори тя.

Цигуларят засвирва отново.

Затварям очи. Изчаквам, вслушвам се внимателно в музиката, която попива в кожата ми. Но не знам какво да правя. Продължавам да се вслушвам, още по-внимателно и не мога да измисля нищо друго, освен че музиката звучи като листо, което плавно пада от дърво. И след това, изведнъж, ме осенява точно какво трябва да направя, сякаш в един миг ме удря светкавица, а в следващия проливен дъжд се изсипва върху ми – аз трябваше да съм падащото листо. Започвам бавно, само с главата, навеждам я на едната страна, после на другата и се ослушвам за плясващи ръце, които да спрат гласа на цигулката. Включвам и ръцете си, леко ги полюшвам напред-назад. Музиката се засилва и движенията на ръцете ми я следват. Започвам да се нося из въздуха, усещам как се издигам леко, след това политам, сетне вятърът ме завърта, после пак се понасям. И продължавам така, докато темпото на цигулката се забавя, накрая спира и аз съм смълчано листо легнало на земята. Отварям очи.

– Точно така – казва мосю Плюк, ала не зная дали говори на мен или на Шарлот.

Докато двете с нея седим сбутани на единствения стол пред бюрото, той отваря голяма книга с удебелени от разлистване страници. Пита за целите ни имена, улицата и номера на пансиона ни, името и професията на майка ни, а после и на баща ни и аз трябва да отговоря, да кажа, че татко не е жив, но аз не продумвам и накрая мосю Плюк си спомня, че вече знае отговорите.

– А, да. Няма значение.

– Тази Ваша книга, в нея ли вписвате имената на малките плъхчета? – запитва Шарлот.

Той се обляга назад, напуканите му устните описват добре оформен кръг, столът му се накланя на задните си крака.

– Мадмозел Шарлот, поразително много ми напомняте на Антоанет и склонността ѝ да казва каквото ѝ хрумне и никога да не изчаква – казва той и се досещам, че трябва да си

спомним как Антоанет изгуби мястото си в балета към операта. Той се накланя напред и отново връща стола на четирите му крака.

– Е, Мадмоазел Мари, мадмоазел Шарлот, тогава до утре сутрин. В девет часа. Имената Ви ще са в списъка долу при мадам Ганьон. Последвайте някое от малките плъхчета до залата за репетиции на мадам Теодор. Елате по-рано. Няма да успеете да намерите залата сами.

В опита ми да преглътна усмивката си, лицето ми сигурно е придобило възможно най-грозното изражение. А Шарлот грабва ръкохватката на стола, изглежда се опитва да се задържи, сякаш някаква невидима сила се опитва да я накара да подскочи.

– Свободни сте – казва той.

В коридора запазваме пълна тишина, докато подскачаме нагоре-надолу, вкопчни в силна прегръдка, тихичко събличаме поличките за репетиции. Все тъй безмълвни сме и по стълбите, подминаваме ложата на мадам Ганьон. Въпреки че вратите на задния вход са само на крачка-две от нас, прошепвам:

– Но къде е Антоанет?

Няма я на пейка отвън, не ни чака, както се бяхме разбрали, а не мога да спомня някога Антоанет да е казвала, че ще ни чака на едно или друго място и да не се е появявала.

Шарлот надзърта зад вратите навън в осветения двор.

– Сигурно е пред портата.

И за нея, както и за мен, не съществува вероятността Антоанет да ни е забравила.

Излизаме през вратата, тичаме бясно, подскачаме, побутваме се с рамене, докато прекосяваме вътрешния двор, бликащи от щастие с новината, която сме получили. Но навън до портата няма никаква Антоанет. Тя все пак не е там.

## Антоанет

Ах, дъртия Плюк, гадината му с гадина, как само ми процеди през зъби името ми преди няма и минута, като бях горе и му казвах, че съм довела Мари и Шарлот на прослушване за школата.

– Антоанет ван Гьотем – каза той с презрителен глас, все едно му бях пребъркала джобовите дузина пъти, при това пред Мари и Шарлот. Не че някоя от двете забеляза, не и когато Мари беше пребледняла – по-бяла от перленобелите зъби на Шарлот, която се покланяше сякаш стоеше пред купчина абонета, аплодиращи я на крака. На дъртия Плюк хич нямаше да му се хареса това, никак даже, какъв вид само си придаваше малката.

Докато момичетата си обличаха поличките в тоалетната, а от ложата на малките плъхчета ги дяляха стотици стълби, аз му заобяснявах какво беше положението сега, когато папа беше мъртъв, а маман се наливаше с абсент, мен ме бяха зарязали да се оправям с две девойчета, които си нямаха и най-малка представа как се грижат за себе си. Казах му, че знам всичко за абонетата, че има такива, които пет пари не дават дали момичето е на дванайсет или на шестнайсет и в последен опит да го измоля за Мари, му заявих, че няма начин Шарлот да се мотае из коридорите на операта без сестра си наблизо.

– Вие ще си обърнете главата на другата страна. Знаем достатъчно, за да ми ясно, че не мога да разчитам на Вас.

На дъртия Плюк не му липсва дързост.

– Тези Ваши сестри сами ще се оправят по-добре – заявява ми той.

Пропуснах да му разкажа как половин нощ кърпих чорапи и прах полички, и се изпопритесних до смърт. Не му разправих как бях отмъкнала две яйца, за да има за онез двенките или пък как се занимавах с косите им. Не, помислих за Мари и Шарлот и си затворих здраво устенцата.

Постоях за малко на тъмното стълбище, докато червенината от лицето ми спадне. Бях абсолютно убедена, че мадам Ганьон ще ми се изпречи на пътя и нямаше начин да ѝ доставя удоволствие да ме види с почервеняло лице.

Като минавах покрай ложата ѝ, надникнах зад вратата – там беше, дръпнатите ѝ очички блестяха ядно при мисълта, че дъртия Плюк наистина седеше горе и обмисляше дали да приеме Мари и Шарлот.

– Дъртия Плюк каза да Ви благодаря, че не сте забавили момичетата – казах ѝ. – И хич да не се притеснявате. Казах му, че не сте се цупили много много, за дете не си дава голям зор със списъка.

– Не знаеш ти кога да си затваряш устището, а?

Вдигам си полата и лекичко ѝ се покланям.

– А сега да ходя да видя какво има за мен мосю Лерой.

Мосю Лерой се занимава с фигурантите в операта, разпределя ни работата седмица за седмица, а намръщената мадам Ганьон знае, че няма шанс да го настрои срещу мен като бълва жлъч. Той все гледа да стои далеч от кабинета на главатарката на крякалата, прави всичко само и само да не минава покрай ложата ѝ, не ѝ когато тя все му опява, че никак не се грижи да обновява списъка.

Нареждам се на опашката пред кабинета му и се подпирам на стената, мислейки си нещастно как операта не ще да се бръкне за две пейки за фигурантите, особено пък когато съблекалните на етоалките са целите в драпирана коприна, пискюли и шезлонги, пригодни дори и за императрица. Никога не съм влизала в тях. Но това, дете разправят, сигурно е вярно. Винаги, дори когато вечерното забавление е опера, абонето получава своя шанс да оглежда сладострастно балерините на сцената, поне в петнайсетте минути дивертименто между действията, а ако иска още, от голямото театрално фоайе го дели само едно стълбище. Там се подвизават абонетата по време на антракта и преди завесите да се

вдигнат; никога не са придружени от съпругите си, на които е забранено да влизат там. Около тях най-прекрасните балерини се разгриват, без почти никакви дрехи върху себе си, с глезени, подпрени на станката на нивото на очите на абонетата, които жадно преглъщат шампанско, седнали на меки дивани. Канапетата, наредени покрай съблекалните на етоалките, сигурно са величествени. Никой не би искал най-богатите абонета, онези устремили си към съблекалните с покана, да се оплакват, че обстановка не я бива.

Опашката не е дълга, поне за момента, и мразя да обсъждам другите фигуранти, дори да съм права за това, което казвам за тях, но много от тях се излежават на дюшеците си с бабуни с дяволско главоболие и бледнаво сухи устни, до преди малко жадно наливащи се с двата франка, които мосю Лерой ни раздаде вчера вечерта след спускането на завесите. Вече съм втора на опашката, толкова близо до това да седна на стола срещу мосю Лерой, когато момче, което изглежда като да е на осемнайсетина, става точно от този стол. Докато минава през вратата ми хвърля едно сочно намигване. Момчетата обикновено не намигат, поне не и на мен, та затова поглеждам през рамо, но зад мен има само едно момченце с обелен нос, а зад него стара жена с липсващи горни кучешки зъби. След като намигващия вече беше излязъл в коридора, не сведох поглед към земята, а се усмихнах съвсем тъничко, достатъчно, за да разбере той, че ми беше станало приятно. Не беше някакъв красавец, не, не и с тая коса като четина, спусната ниско над челото и с тъмните очи, потънали дълбоко под тежката арка на ключените му вежди и с челюст като на ония улични псета, от които е по-добре да стоиш надалече. И все пак ми допадат момчетата, които намигват.

Точно тогава решавам, че следващият път и аз ще намигна, но тогава се замислям, че може пък да съм си пропуснала единствения си шанс. Зарязвам опашката, преценявайки, че онова момче едва ли стигнало много по-далеч от задната порта на операта. Но навън няма и следа от него.

– Тъпанар! – изругавам.

Сега ще не ща трябва да върна и да се наредя пак на мизерната опашка пред кабинета на мосю Лерой. Обръщам се аз обратно към операта и ето ти го господин Намигващ, облегал се на стената, подпрял единия си крак зад себе си, а от крайчеца на устните му виси домашно свита цигара.

Той намигва, аз отвръщам.

Дръпва си от цигарата.

– Харесват ми момичета, които намигат – заявява той.

Поглеждам към оръфаните пръсти на ботушите ми и го питам:

– Ти да не си фигурант?

– Да, за забавление. А ти?

– На сцената съм доста често, почти всяка вечер, понякога и следобед, ако решават как да разположат фигурантите и им трябва някой да запълва място. Ти получи ли нещо?

– Стария Лерой казва, че трябвало да платя глоба преди пак да ми дадат каквото и да било – казва той. – Закъсняваш три минути и вече ти искат половината от надницата за една вечер.

Не споменавам нищо за това, че глобите не са нищо ново, отпускам тежестта си на единия крак, що пък да си поприказваме малко.

– Ония балерини и певиците, дето все са на сцената, не плащат глоби.

– Грещиш – казвам му. Почти винаги, когато казвам на някое момче, че преди съм била балерина, то се привежда леко напред. – Някога бях балерина.

Той плъзва очи по мен, оглежда ме от глава до пети и после обратно.

– Корифе?

Кимвам и вирвам леко брадичка. Винаги правя така като послъгвам, особено пък маман, и много често високомерно вирнатата ми брадичка е достатъчна, за да ѝ затвори устата. Така и не минах изпита, с който да премина от втори в първи кадрил, та камо ли в следващите нива, но господин Намигаш не прави разлика между един ранг и друг, та няма какво да му обяснявам за най-ниското стъпало – втори кадрил – и стъпалата след нея – първи кадрил, корифе, сюже, прима балерина, етоал.

Той пак си дръпва и отмята глава назад, брадичката му се вдига малко над нивото на моята.

– Докажи го – предизвиква ме той.

С ръце в кроазе, заставам в плие в четвърта позиция и след това се надигам на пръстите на левия ми крак, а с тези на десния докосвам лявото си коляно и се завъртам бързо, рязко изпълвам встрани вдигнатия си крак и обратно го връщам в предишната му позиция. Завъртам се отново и отново – правя осем много хубави фуете ан турнан, нищо че полата ми пречи. Спирам стабилно и се чувствам някак глупаво, защото се перча с

единствената стъпка, която някога ми е донасяла одобрителното кимване на дъртия Плюк, покланям се ниско, подобаващо за фигурант.

Той подсвирва, дълго и ниско.

– Имаш ли време за по чашка – пита той.

Мари и Шарлот ще ме чакат на пейката точно до вътрешната врата, когато свършат, а трябва да се видя с мосю Лерой и после да взема метлата от мадам Лега – кльцнатите кичури на Мари трябва да се изметат. Пък и Шарлот ще подскача от радост, ще очаква целувки, а Мари ще се кахъри без значение какво ще стане утре.

– Не става. – отвърщам аз. – Чакам сестрите ми. – От леко отворените му устните се изплъзва дим, а аз извивам палец по посока на задния вход. – На прослушване са за школата.

– А защо не ти?

– Приключих аз с тая работа.

Тежката дъга на сключените му вежди се повдига.

Застанала съм доста изправена.

– Не съм била достатъчно хубава.

– Имаш хубави очи – казва ми той. – Като шоколадови езера са. – Намигация се навежда, доближава лице достатъчно, за да усетя цигарения му дъх. – И ми харесва колко изправена стоиш.

– Никакво прегърбване. Не и в балета.

Навеждам брадичка по посока на залите за репетиции, шмугнати под мертека на покрива на операта.

– Ела за по чашка – казва ми. – За по чашка и малко смях.

– Може за по глътка касия, стига да е наблизно.

– Аз съм Емил. – Той смачква цигарата си в стената и оставя саждива линия. – Емил Абади.

– Антоанет ван Гьотем – казвам аз, а той улавя отпуснатата ми до тялото ръка и я целува точно под китката.



EUGENIA TUSQUETS

*El cuadro perdido de Picasso*



LA HISTORIA DE UN MISTERIOSO CUADRO DE PICASSO



**Eugenia Tusquets Trías de Bes** nació en Barcelona y es pintora. Si bien la pintura ha sido su actividad principal desde hace más de treinta años, ha tenido también oportunidad de dedicarse, a lo largo esos mismos, a diferentes facetas de la escritura. A menudo ambas tareas han estado combinadas, como cuando a mediados de los años 70 colaboró en el programa *Tiempo Libre* de TVE escribiendo los guiones para la sección de arte. O cuando más tarde, ya instalada en Estados Unidos donde permaneció cerca de diez años, ejerciendo como crítica de arte en diversas revistas culturales del ámbito latino de San Francisco y el Bay Area. Antes de establecerse en ese país, residió una larga temporada en México, donde, además de exponer en Guadalajara y México D.F., mantuvo un intenso contacto con los medios artísticos y culturales de ambas ciudades que le impregnaron de la vigorosa visualidad autóctona. Esto impulsó importantes cambios estéticos en su obra que posteriormente se enriquecieron con el mestizaje californiano para dar lugar a su peculiar estilo pictórico, ya maduro cuando regresó a Barcelona en los años 90. Desde entonces, ha realizado numerosas exposiciones, tanto en España como en Estados Unidos y Latinoamérica. Su pintura ha merecido diversos galardones, de entre los que destacan por su significación el primer premio en el concurso nacional de pintura "Bay Arts 82" (el presidente del jurado era George Neubert, director del MOMA de San Francisco), la mención honorífica en el concurso estatal Hayward Forum for the Arts de California y el segundo premio del concurso nacional de pintura de Marin County, también en California. Actualmente sigue profundizando en su actividad pictórica y está preparando un libro sobre mujeres pintoras de diferentes épocas.



El lector puede enviar sus comentarios sobre esta obra a [cuadro@funambulista.net](mailto:cuadro@funambulista.net)

N  
TUS  
cua



R. 5267

Eugenia Tusquets

# El cuadro perdido de Picasso

COLECCIÓN  
**LITERADURA**



EDITORIAL  
FUNAMBULISTA



Primera edición: diciembre de 2007

© Eugenia Tusquets, 2007

© de la presente edición: Editorial Funambulista, 2007  
c/ Alberto Aguilera, 8 28015 Madrid

[www.funambulista.net](http://www.funambulista.net)

ISBN: 978-84-96601-45-1

Dep. Legal: B-54907-2007

Cubierta y maquetación: Oriol Alcorta

Motivo de la cubierta: © Cristina Reche, 2007

Motivo de la contra cubierta: © Eugenia Tusquets, *Gouache* 2007

Impresión: Gramagraf, sccl.

Impreso en España

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir parte alguna de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.— sin el permiso previo por escrito de los titulares del *copyright*.

## El cuadro perdido de Picasso

AGRADECIMIENTOS

Museu Picasso de Barcelona  
Josep M. Català  
Ascensión Cuesta  
Ana Lluch  
Adela Medrano  
las psicólogas Montserrat Ros i Plana  
y Clàudia Ros Tusquets  
y en especial, Oriol Serra, marchante.

## *ADVERTENCIA*

LAS APARIENCIAS SON LAS SOMBRAS DE LOS ARQUETIPOS, decía Octavio Paz. Mi incursión —podría también decir mi intrusión— en lo que voy a relatar estuvo en todo momento acompañada de la necesaria y cómplice comunicación humana con uno de los protagonistas, porque el otro, el legítimo, el axiomático, es un cuadro. Un cuadro único que se había perdido en el tiempo, y que es único, no por su iconografía, que a simple vista podría ser incluso incongruente, sino por la historia que encierra. Una historia de duplicidades, de metáforas, de analogías y de casualidades, una historia dentro de otra historia: la de un cuadro que sigue, aún ahora, expandiendo a su alrededor una extraña energía porque es fruto del inquietante juego entre las apariencias y la realidad, esas apariencias que permanecen



ligadas a los arquetipos y que son por lo tanto, de alguna ambigua manera, eternas.

Recuerdo, cuando no sabía aún nada sobre su creador, la primera sensación que tuve al mirar el cuadro. Había en él una búsqueda de otras rutas, de otros cánones aún no postulados en los credos estéticos conocidos de los “ismos” ortodoxos. Era un mundo de paso hacia otro mundo. La insospechada iconografía del cuadro era un universo en movimiento. Como todo prodigio, el de la creación se desenvuelve en una dimensión intensa de la temporalidad y se convierte en testimonio de valores y vivencias esencialmente cualitativas; ocurre más allá del tiempo y del espacio cotidianos. Me dio la impresión, en aquel primer momento, de que algunos de los elementos de la composición del cuadro estaban en proceso de recibir ellos mismos o de transferir al espectador algún signo no presente, aún no descrito, que ayudara a la comprensión global de la escena en él representada. El viaje del arte es libre, es un ascenso contra corriente, pero está movido por un poder determinado, y tras aquella primera mirada indocta a la imagen del cuadro, me invadió la clara sensación de que había algo que debía descifrarse. Más allá del divertimento o la ironía, porque uno se daba cuenta de que ambos estaban presentes, se adivinaba un fondo de tristeza. ¿Qué es primero en el arte? ¿La redención, la sabiduría, la purificación, la percepción, el conocimiento?

El lenguaje pictórico enardecido revelaba que, quienquiera que fuera el autor de aquella enigmática obra, en cierto modo había hecho uso del humor como derivación de algún tipo de sufrimiento interno. El móvil correspondía a un mundo en el que el espacio se subordinaba a un discurso fabulado e incluso sacralizado. Y luego estaba su historia. En ella tuve la suerte de encontrarme inmersa: una intrigante crónica sobre la recuperación de un cuadro extraordinario.

Me sentí empujada a escribirla. Me sedujo la necesidad imperiosa, acuciante, de que fuera precisamente otro pintor el que desgranase cada detalle para llegar al porqué y sobre todo al cómo se habían desarrollado los hechos del pasado que dieran lugar a la realización de la obra. Soy pintora y quise hacerlo yo. Y habría que añadir que, en ese desgranar del detalle, ha surgido un curioso paralelismo emocional entre la vida del pintor protagonista del libro y la mía propia, que esa coincidencia me ha ayudado a introducirme en su piel y que esta empatía era indispensable.

Los datos de la investigación son ciertos así como la crónica histórica que acredita las peripecias del cuadro. Lo cierto es que viví la historia en primera persona y me apasioné con ella. Algunos personajes actuales que aparecen en el relato son fruto de mi imaginación, pero los hechos son verídicos. Mientras escribía, mientras trabajaba el texto, mientras desplegaba ante el futuro lector las peripecias del cuadro y de los personajes que se

movían a su alrededor, llegué a la conclusión de que, en tanto que parte de ese elenco, no iba a novelar mi propia aportación a la historia sino que me iba a mostrar como lo que realmente fui: una de las personas que tuvo ocasión de vivirla, que se había apasionado con ella y que la quería rememorar. Lo narrado no iba a tolerar una voz intrusa o simplemente objetiva, ni tampoco, a lo mejor, un lector indiferente.

1901 — EL LEGADO

AQUELLA TARDE DEL 17 DE FEBRERO era domingo, el cielo no estaba azul en París. Carles miraba las paredes del estudio que había compartido con su amigo Pablo en el boulevard de Clichy. Pensó en las paredes decoradas con armarios, consolas, acogedores sofás y hasta criados que servían exquisitos manjares en el lujoso comedor pintado de aquel primer piso que compartieron en la Riera de Sant Joan; todo estaba en las paredes, nada existía. Pablo tuvo aquella idea de pintar en la pared todo aquello de lo que carecían, incluso unos criados. ¿Por qué también unos criados? había preguntado él. Y Pablo contestó que una casa con aquellos muebles era inimaginable sin criados. Pablo inventaba lo que no existía, los objetos y también las personas. Quizá si



él no hubiese estado habría pintado también a un amigo para compartir el piso. Pablo no necesitaba nada ni a nadie. Él sí.

Mientras se vestía, había imaginado por última vez la escena final. Bajó hasta la calle y se dirigió al restaurante *L'Hippodrome* en el edificio contiguo. Había quedado con sus amigos Riera, Manolo y Pallarés, y con las modelos a las que frecuentaban, Germaine y Odette. Hacía sólo dos días que había regresado a París. Iba con la mirada decidida, perturbada en cierto modo, pero resuelta; por primera vez se sentía inmune al peso del sufrimiento. Las imágenes que lo habían atormentado durante semanas se habían quedado en el estudio. Había cerrado con fuerza la puerta para que no lo siguieran. Andaba aparentemente tranquilo, el alcohol y la morfina velaban una vez más sus angustias. No había escrito ninguna nota, no iba a hacer falta.

Se acercó a la mesa en la que ya estaban todos esperándolo y se sentó al lado de Germaine, en la única silla libre que quedaba. Llevaba en el bolsillo del abrigo la pistola que había comprado una semana antes.

Durante la cena estuvo más nervioso que de costumbre, pero los demás estaban ya acostumbrados a sus cambios de humor y a sus excentricidades; no adivinaron nada en sus salidas de tono. Y Germaine reía, ajena a la tormenta que había provocado con su comportamiento, despiadada, inconsciente,

despreocupada, con esa actitud que mostraba últimamente hacia él en la que se alternaban la compasión y el desdén.

Y ahí estaba Carles, arrastrado por un torbellino de sentimientos contradictorios, en el límite, al borde del abismo de la desesperanza. Su estado emocional, ya débil de por sí, no estaba en condiciones de enfrentarse a tanta confusión. La realidad se había borrado en su mente.

Al terminar la cena, Carles se levantó bruscamente, se sacó un atado de cartas del bolsillo, las cartas que había mandado a Germaine día tras día desde España, las cartas que ella había ido acumulando y que le había devuelto el día anterior sin abrir. Con un gesto teatral que había ensayado mentalmente desde por la mañana, se levantó, tiró el paquete encima de la mesa, se sacó el arma del bolsillo y, sin titubear, con mano firme, con la tranquilidad que le producía la decisión de acabar con su sufrimiento, de lograr por fin la paz, apuntó con el arma a la cabeza de Germaine, gritó *voilà pour toi*<sup>1</sup> y le disparó.

Hubo unos instantes de ofuscación. Germaine cayó al suelo. Manolo saltó de la silla, que golpeó contra la acera, otro estallido se superpuso al del disparo y ambos ecos se alejaron calle abajo como empujados por el viento. Los demás quedaron paralizados. Carles volvió hacia sí la pistola y la pegó a su sien. Está fría, pensó. De nuevo imaginó el ruido del arma que estaba a punto de dispararse. Cerró los ojos y, una vez más,

---

1 Esto va por ti.

presumiendo de su dolor, gritó con voz estrangulada *et voilà pour moi*<sup>2</sup>, y se disparó.

Germaine había podido esquivar la bala, la caída había sido sólo un gesto reflejo. ¿Falta de puntería de Carles? Puede que en realidad no quisiera matarla, que deseara sólo leer por un instante en la mirada de ella el pánico, el horror, cualquier sentimiento que no fuera la indiferencia. Carles se había desplomado sobre la mesa antes de resbalar hacia el suelo. Las imágenes continuaron bombardeando su mente durante un tiempo antes de morir. ¿Había sido aquel *et voilà pour moi* en definitiva un *et voilà pour Pablo*? Alguien de la mesa dijo: *S'ha tornat boig*<sup>3</sup>. El camarero dejó caer la bandeja al suelo.

Para Carles la escena se llenó de sombras plateadas provistas de un movimiento fantasmagórico, como en el cinematógrafo que había visitado con Pablo. Allí Pablo no había parado de reírse. Otra vez regresaba su risa desde el fondo de la calle como avisada por el ruido de los disparos y el golpe de la silla de Manolo, quien ahora se inclinaba hacia atrás con un gesto demasiado escénico. Hacía frío. Esa risa de Pablo, esas sombras en la pantalla. El rostro amado de Pablo se asomaba a su mente desde algún lugar irreconocible, quizá desde la ventana que daba al patio luminoso de la casa de Málaga. Y él, con un agujero en la sien, como la pincelada sobre la tela, teñía con el color rojo el

---

2 Y esto va por mí.

3 Se ha vuelto loco.

horizonte que divisaban los ojos de su amigo, exhibía no sólo ante el grupo de amigos en torno a la mesa de *L'Hippodrome*, sino también ante el mundo entero, el patético legado emocional que le dejaba a Pablo.

CON PASO LIGERO, sintiéndose escandalosamente privilegiada por el plan que tenía previsto para las siguientes horas, se dirigía Madame Claudel al *Marché aux Puces*, cantera de muchas de sus adquisiciones. Iba con un sombrero de ala ancha, más apropiado para un atuendo veraniego que para los habituales fríos de París en pleno invierno, y un impermeable excesivamente holgado y largo. Era febrero, una mañana de domingo. El cielo encapotado presagiaba, si no tormenta, al menos un día oscuro, que no lo sería en absoluto para ella. Se cruzó con un viejo borrachísimo que buscaba un último bar donde prolongar la noche. La calle estaba aún casi desierta, pero eso era parte del placer de los rastreos matutinos de Madame Claudel. No se cansaba de deambular por los puestos del mercado y le gustaba

hacerlo a primera hora, y sola; de hecho tampoco tenía a nadie con quien compartir lo que constituía ya un ritual, uno de esos hábitos que dan seguridad y reconfortan y que ella repetía religiosamente cada fin de semana desde hacía años.

Se detuvo frente a uno de los puestos al aire libre; le había llamado la atención un cuadro. Estaba, junto con otros muchos, colgado de un árbol, polvoriento y a la venta por unos pocos francos. Encendió un cigarrillo y se quedó mirando la curiosa imagen: cinco caballos blancos sobre un fondo rojo intenso. Su instinto, envidiado y calificado de feroz por varios de sus colegas, había detectado, como en otras raras pero venturosas ocasiones, esa presencia inhabitual del objeto que puede tener valor en medio de la acostumbrada cacharrería del lugar. No se podía poner en duda su buen ojo, tan frecuente y mercedamente alabado; era avezada y lo sabía. A pesar de su instinto, en esa ocasión se lo pensó hasta la tarde del mismo día, aun a riesgo de perder la oportunidad. Volvió después de comer, lo compró y se lo llevó a casa para examinarlo detenidamente.

Tenía una tienda de antigüedades en pleno cogollo de la ciudad, heredada de sus padres, ya ancianos. Ahora vivía en la *banlieue*, junto al almacén del comercio, sola. Estaba divorciada desde hacía más de veinte años. Su único hijo, Jules, acababa de mudarse a casa de su novia en Suiza. Madame Claudel siempre había preferido vivir en las afueras de París.

Cuando llegó a casa escrutó la tela para ver si descubría algún indicio de firma, pero no llevaba ninguna. Lo que estaba escrito, por detrás del bastidor, aunque algo borrado por el tiempo, era una letra "n" y el número 63. Sin duda, el número del catálogo de alguna exposición, pero ¿de quién? Ésta es casi siempre la pregunta que se hace un comerciante en arte o antigüedades ante una obra aún no identificada. Depende de su intuición o de la certeza que da el encontrar una primera pista el que la pregunta dé paso a una investigación más completa. Y Madame Claudel, por muy intuitiva y poco racional que fuera, no iba a poner el cuadro a la venta sin averiguar primero de quién era. Los presentimientos surgidos a primera vista, cuando su mirada se topó con el cuadro en el mercado, le hablaban de Valtat, de Derain o de algún otro pintor expresionista, o concretamente fauvista, pero eso era todo.

Revolvió de mala gana (ella no era ratón de biblioteca, esa parcela de su profesión no le gustaba) la estantería del salón, nutrida a lo largo de los años con toda clase de volúmenes, grandes y pequeños, interesantes y aburridos, de éstos más que de los otros, pero no encontró ninguna pista sobre el posible autor del cuadro. Y no tardó en hacer algo que odiaba, pero que para su desgracia hacía a menudo: ir a la librería de viejo del aún más viejo Monsieur Laforge y comprar, a regañadientes, media docena de libros, en este caso sobre pintores franceses de principios del XX. No tardó tampoco en consultarlos, poniendo toda su

atención en las reproducciones de las obras para ver si alguna de ellas le aportaba un indicio. No leía el texto; esperaba que las imágenes, el color, el ritmo de las pinceladas le transmitirían algo, le dieran alguna pista. Al fin y al cabo siempre había actuado así, dejándose llevar por las primeras impresiones, por su intuición. Pero no descubrió nada que no supiera ya. Así pues, tras mirar y remirar cada una de las reproducciones, dejó el cuadro de los caballos blancos en un rincón, porque la única señal aparente, el número en la parte de atrás del bastidor, no resultaba excesivamente prometedora.

Además, tenía otras cosas en que pensar. Entre ellas, en esa sillería que quería arrancar, nunca mejor dicho, de las garras de la vieja marquesa; una sillas mucho más interesantes que la propia marquesa y mucho más interesantes que el vetusto palacete que las albergaba, y en el que hacía sólo una semana se personó cuando alguien le dijo que la marquesa quería venderlo todo, que se había vuelto loca o que se había arruinado, probablemente ambas cosas, qué más daba, pero que lo vendía todo. Y Madame Claudel se encaprichó de las sillas, unas sillas inglesas de estilo Adam, con el respaldo en forma de lira y la tapicería de origen, un damasco rojo, espléndidas. Y ansiaba comprarlas sin tener que cargar con el resto del mobiliario del salón, que luego no habría a quién colocar.

Odiaba tener que volver a casa de la marquesa a discutirle que no quería comprar también los sofás y los espejos. Sin

embargo, en aquella primera visita no se fue con las manos vacías. Cerró un buen trato por el tapiz que colgaba en la pared de la escalinata: un tapiz español de tamaño mediano con una escena de unos caballeros saludando a un rey, que era una auténtica maravilla y para el que vio claro que encontraría comprador. Y así fue. Lo vendió al día siguiente, por tres veces lo que le había costado, a una cliente belga a la que no había visto nunca y a la que probablemente nunca volvería a ver. La marquesa acabó aceptando su ridícula oferta porque en plena negociación se distrajo con la llegada de un tipo joven, muy relamido, que se presentó de pronto y que se trataba, al parecer, de un escultor de moda al que ella tenía mucho interés en encargar un busto.

Todas esas cavilaciones dejaron en un segundo plano, en el orden de valores de Madame Claudel, el cuadro con el número 63 al dorso. Y éste fue a parar al almacén, bajo una mesa Imperio y, al cabo de un tiempo, bajo otros muchos objetos y bastante polvo. Pasaron dos años. Un día, su hijo Jules apareció por su casa.

—Dame alguna cosa de éstas que tienes arrinconadas y que no has vendido. Tenemos que decorar el piso de Zúrich.

Jules se iba a casar con su novia de toda la vida y también compañera de trabajo, y se acababan de comprar un apartamento. Madame Claudel, que nunca había podido negarle nada a su hijo, invitó a la pareja a que escogieran cuanto quisieran de los objetos apilados que tenía en el almacén. Seleccionaron una

cómoda Louis XVI pequeña, un reposapiés, dos silloncitos eduardianos y tres cuadros de autores anónimos, dos que recordaban vagamente la pintura flamenca del siglo XVI y el curioso óleo de los cinco caballos blancos que Aurélie había comprado en el *Marché aux Puces* tiempo atrás.

1999 – ÓSCAR

ÓSCAR IBA AL ENCUENTRO DE AURÉLIE CLAUDEL, que acababa de llegar a Barcelona y se alojaba en un hotel de la calle Balmes. Su amigo Mario le anunció una semana antes que iba a recibir una llamada de una anticuaria de París.

—Madame Claudel tiene un cuadro para certificar. Según ella se trata de un Picasso.

Aunque era joven —aún no había cumplido los cuarenta—, Óscar llevaba ya diez años en el mundo del arte. Asesoraba, compraba, vendía y estaba acostumbrado a este tipo de llamadas. Su terca devoción por la pintura, sólidamente arraigada en él desde siempre, lo había encaminado hacia ese mundo. No hubiera podido desenvolverse en ningún otro cometido con igual fortuna. Y pronto se familiarizó con los intrínquilis de su

profesión. Desde el principio entendió lo que se esperaba de él, cuál debía ser la postura en todo momento frente a la eterna pugna entre la oferta y la demanda. Alto, de cabello y ojos claros, sus maneras eran exquisitas y su porte augusto, el de un dandy decimonónico. Su actitud entre distante y candorosa parecía ser la clave de sus éxitos, que resultaban a veces sorprendentes para los demás. Mario siempre le decía que tenía una insolente capacidad para encontrar joyas de arte.

Mario era su amigo de infancia y discípulo del instituto. Habían sido inseparables pero luego la vida los llevó por caminos diferentes. Óscar empezó desde muy joven su andadura profesional y Mario, hijo único, fue a trabajar con sus padres a la floristería que regentaban en el barrio de la Bonanova. Aun viviendo en la misma ciudad, no se habían visto demasiado durante mucho tiempo. Hacía unos años que habían reanudado su amistad porque Mario, que siempre quiso dedicarse al mundo del arte, ansiaba aprender de su amigo e introducirse en ese campo.

La apariencia de Mario, menos flemática y septentrional que la de Óscar, acusaba ese punto de histrionismo que era precisamente lo que lo hacía más carismático; eran famosas sus chaquetas deliberadamente pequeñas y sus camisas color fucsia o verde loro. Y su físico: ojos oscuros, delgadez mal conformada y expresión risueña y algo descreída que contrastaba con una tez poco sonrosada, incluso de tonalidad ligeramente clorofílica

debido probablemente a su condición de vegetariano. Su mayor atractivo, de todos modos, la sonrisa, una sonrisa de manual que sabía utilizar con maestría.

—Yo soy millonario de vocación, aunque desgraciadamente no tanto de cuenta bancaria —solía decir.

Su irreprimible propensión a todo tipo de refinamientos lo había llevado ya en dos ocasiones al borde de la ruina, pero ahí estuvieron siempre sus padres para echarle una mano. Vivía con desahogo en un ático, unido al palomar del sobreático para formar un precioso dúplex, en un edificio modernista típico del *Eixample* barcelonés, y se entregaba con aplicación a sus dos pasiones: el coleccionismo de arte y el cultivo de marihuana en la terraza. Cuando era todavía un muchacho empezó a sentir por Óscar un afecto que iba más allá de la simple camaradería, pero se sabía no correspondido en los mismos términos y lo aceptaba.

En sus sueños falaces estuvo fantaseando alternativamente con los diferentes roles que Óscar podía representar para él, y acabó adjudicándole el de simple mentor, eliminando así cualquier contacto con su realidad sexual-amorosa. Lo elevó a los altares para evitar toda posibilidad de acercarse a él como hombre, para ahondar el abismo infranqueable entre su deseo y la figura de su amigo. Era mucho más sencillo y pulcro entretenerse con otros cuerpos que no lo comprometieran a nada, el tipo de amoríos que tiene garantizada la impunidad. De todos modos,



tenía claro que no hubiera soportado caer en sentimentalismos baratos, y, puestos a fabular, se había dicho que ese latente rechazo amoroso de Óscar era lo mejor que podía pasarle y colmaba además su ambigua forma de admiración hacia él, que iba de la mimesis a la contemporización. Mejor su amistad que nada, se repetía siempre.

No hacía mucho le había hablado a Óscar de Madame Claudel. Era una anticuaria, según sus palabras, “muy peculiar”. La había conocido en París. El azar lo condujo un buen día hasta su tienda de antigüedades, un local abarrotado en Montmartre donde encontró una pieza de Auguste Moreau para completar la colección de esculturas y lámparas modernistas que con tanto orgullo lucía en su casa.

Ya desde el principio, porque hubo posteriores visitas a su establecimiento, se sintió fascinado por la personalidad de Madame Claudel; desprendía una energía especial que la hacía atractiva aunque no fuera especialmente bella. En su proceder se entremezclaban la candidez y el entusiasmo vocacionales con ese positivismo congénito de todo comerciante en arte. No en vano era la heredera de una saga de *brocanteurs*. Sin duda, una géminis, dictaminó Mario a los diez minutos de conocerla. Era menuda, morena, de rasgos meridionales, con ojos grandes que hablaban solos. Sostenía que era la reencarnación de un artista prerrafaelita inglés, aunque no sabía con exactitud cuál, y su forma de vestir tenía invariablemente un toque de tal época.

Aunque para todo lo relacionado con su profesión Óscar fuera más bien un solitario, agradeció que Mario se hubiera acordado de él cuando esa propietaria de un posible cuadro importante le pidió referencias para contactar con un *art dealer* internacional de confianza. Y lo agradecía sobre todo porque no le resultaba fácil estar siempre moviéndose entre la gente del mundo del arte, buscándose la vida en medio de la hipertrofiada pedantería de sus colegas. Se sentía diferente a ellos, y cuando alguien de fuera del medio le ofrecía la posibilidad de un trabajo, así de pronto, como caído del cielo, se le despertaba un instinto de irreverencia y transgresión más que placentero, casi morboso.

Llegó al hotel. Entró en el vestíbulo. Se trataba de uno de esos hotelitos que estaban empezando a surgir como setas a lo largo y ancho de Barcelona: minimalista, ultramoderno, de escasísimo mobiliario y enormes espejos para suplir la falta de metros cuadrados. Se dirigió a la cafetería que asomaba al fondo, pasado el mostrador tras el cual dos señoritas de sonrisa estereotipada le daban la bienvenida con la mirada. Estaba bastante acostumbrado a que las mujeres le dieran la bienvenida con la mirada, fuera adonde fuera.

Mario ya le había anunciado que no le iba a ser difícil reconocer a Madame Claudel, que no era precisamente de las que poseían esa facultad de discreción o sigilo que en general se espera de las mujeres de mediana edad. Pero además era imposible



equivocarse puesto que en la cafetería sólo había dos clientes: un hombrecillo de cuerpo esmirriado, poco pelo y atuendo de viajante de comercio y una mujer de aspecto agradable aunque peculiar, exactamente lo que esperaba de ella. Madame Claudel llevaba una levita de terciopelo rojo oscuro, blusa blanca, pantalón negro y una diadema trenzada en dos tonos de ocre, también de terciopelo, de la cual sobresalía una exagerada mata de pelo, ¿verdadera o adherida a la diadema?

Sin duda una personalidad compleja la de Madame Claudel, que a pesar de la apariencia romántica, incluso decadente, de su atuendo, mostró ya desde el primer momento una faceta inesperadamente expresiva, sensual y locuaz. No paraba de hablar, tanto del motivo que la había llevado hasta Barcelona como de su accidentado desembarco en el aeropuerto. No le miraba a la cara mientras gesticulaba, y Óscar adivinó que se estaba esforzando por romper el hielo y por que no se notaran sus reticencias e inicial desconfianza.

—He tenido que recoger parte del equipaje en la cinta deslizando de otro vuelo. Cada vez las compañías de aviación son más informales. Casi dos horas perdidas por su culpa.

Pese a estar ya sentados frente a la mesa de la cafetería, que el hielo estaba hecho pedazos y que parecía obligado cambiar de tercio, Madame Claudel continuaba aportando a su charla elementos cada vez más melodramáticos. Óscar entendía que su singularidad hubiera podido fascinar a Mario, pero no era el

tipo de mujer que a él le atrajera. Demasiado transparente; excéntrica, pero transparente. A Óscar le gustaban los misterios, en el amor y en el trabajo. Ya se había dado cuenta de que todo aquel despliegue verboso era puro nerviosismo y de que empezaba a aflorar el aspecto pragmático de la anticuaria, quien mientras hablaba y hablaba le iba escudriñando la cara como para adivinarle unos pensamientos que intuía más bien retorcidos. Pero los modales de Óscar, su voz pausada, la elección cuidadosa de sus palabras, fueron minando la desconfianza de Madame Claudel, que, tras saltar de una cuestión a otra, abordó por fin el asunto que la había llevado a Barcelona. Lo hizo desplegando sobre la mesa cuatro fotografías grandes, que recompuso como un puzzle para mostrar la imagen completa del cuadro.

—Puede apreciar claramente que se trata de un Picasso, ¿no?

Óscar miró las fotos, no sin cierto estupor inicial, que no dejó traslucir. Había aprendido a disimular sus pensamientos y a mantener una actitud atenta, aunque inexpresiva, ante cualquier primera impresión. Con la mirada afilada de Madame Claudel sobre él se quedó observando la composición, y sólo al cabo de unos minutos empezó ésta a hablarle. Tenía fuerza e interés. Empezó a entender por qué en su día se debió de sentir ella atraída por el cuadro y por qué su intuición la había llevado a comprarlo: desprendía una extraña magia. La reproducción fotográfica correspondía al tamaño real de la tela, 60 x 70

centímetros aproximadamente. Una escena de circo, el fondo con claro predominio de un rojo y un amarillo intensos, y cinco caballos blancos alrededor de una figura semioculta en medio de la pista. Así, a la voz de pronto, transmitía algo potente pero a la vez indescifrable.

En situaciones como ésa, Óscar tenía que echar mano de lo que su oficio le había enseñado: separar, aunque fuera de forma ínicua, su impulso de su razón. Porque la imagen del cuadro le trasmitía dos niveles de trascendencia; su lenguaje era sin duda algo más alambicado de lo que le había parecido a primera vista. La información plástica que transmitía ese espectáculo circense predispondría a juzgarlo con una actitud simplista, pero en él se traslucía algo más, un contenido anímico que en cierto modo desconcertaba. El resultado iconográfico, seguramente a causa de los particulares recursos formales del pintor, rechazaba en principio la clasificación, escapaba al agravio comparativo con cualquier estilo o escuela de aquellos momentos históricos, si es que realmente se trataba de una tela del joven Picasso, es decir, con un siglo de antigüedad.

Era una imagen que más que inventar parecía evocar, que sobrepasaba o transcendía la realidad habitual de la conciencia y de la lógica, para entrar en otro mundo, poseedor de otras leyes, de otros espacios y de otra materia; una imagen que no perseguía un automatismo sino que dejaba entrever las muchas otras que bullían en el inconsciente de su creador.

Óscar fue entendiendo, conforme observaba el cuadro, que quienquiera hubiese sido su autor, había construido un mundo que no buscaba las claves del orden establecido, sino un universo más allá de la razón común, de la inteligibilidad; en definitiva, que nacía de él un discurso no sólo artístico. Su mirada había quedado atrapada y empezó a notar el familiar sentimiento de inapelable curiosidad que experimentaba cada vez que sentía la presencia de un reto. Y vio claro que tenía que aceptarlo.

Ella ya había empezado a relatar la historia del cuadro.

AQUEL MES DE JULIO ESTABA SIENDO DEMASIADO CALUROSO y era una de esas tardes bochornosas de verano en las que sólo apetece tumbarse y no hacer nada. Pero para Aurélie Claudel la idea de no hacer nada era inconcebible. Podía perder el tiempo fácilmente, pero siempre con algún propósito concreto, o incluso con varios que se anulaban unos a otros para evaporarse al final cuando alguien llamaba a la puerta o sonaba el teléfono. Aunque también podía suceder que de pronto uno de ellos acaparase toda su atención.

Así había ocurrido esa tarde. Arreglaba las revistas atrasadas para ver si encontraba alguna en la que hubiera un artículo interesante, y poder así tirar el resto. Tirar unas cuantas revistas era una manera de compensar su constante afán de acumular

objetos. Mientras lo hacía estaba ya pensando en la posibilidad de cambiar de lugar los cuadros que tenía colgados en la sala, unos cuadros cuidadosamente escogidos, ninguno de ellos despreciable. Pero estaba cansada de verlos siempre en el mismo lugar. Recolocarlos significaba repintar las paredes que mostraban ya marcas y agujeros de tres cambios sucesivos anteriores, pero eso podía esperar. Decidió poner en práctica una vez más algo a lo que era muy aficionada: cambiar alguno de los muebles de su casa por otro que tuviera en su negocio. Así redecoraría el salón, que buena falta le hacía. No era mala idea; iría al centro, a Montmartre, a su tienda de antigüedades. Convenía adecentarla porque Mario, el fiel cliente de Barcelona, le había anunciado su visita para el día siguiente. Limpiaría y colocaría estratégicamente las tres piezas modernistas que tenía la firme intención de venderle. Lo tenía todo tan desorganizado y tan lleno de polvo...

Ya allí, después de horas de intenso trabajo y mientras arreglaba las estanterías, se topó con unos cuantos libros de arte que dormían bajo una pila de casullas y estolas bordadas. Al verlos, recordó que los había comprado hacía unos años a raíz de aquel cuadro de los caballos blancos adquirido en el *Marché aux Puces*. Pensó en su momento que éste podía pertenecer a cualquier pintor *fauve* o expresionista de principios del XX, pero no encontró pistas que le ayudaran a identificarlo en ninguno de los libros. El más voluminoso de todos era uno sobre la vida y obra

de las primeras épocas de Picasso. Se sentó a hojearlo. Tenía calor y estaba cansada.

Picasso fue un hombre que no le gustó nunca, ni su obra tampoco; lo asociaba con una descomunal manifestación de prepotencia, y abominaba la masculinidad tan ostentosa que se reflejaba en toda su obra. Pero una cosa eran los gustos y otra los negocios; era evidente que el mercado tenía razones que la estética no podía sostener. ¿Qué era lo que había estado buscando en el libro cuando lo compró? Porque no tenía ningunas ganas de leer la retahíla de amoríos del pintor, ni el recuento de sus genialidades. Cuánta palabrería, cuánta prosopopeya, cuánta falsedad.

A Aurélie Claudel le gustaban los cuadros de Bouguereau: allí no había error posible, no era una cuestión de matices sino de belleza. La perfecta belleza del mundo de William Adolphe Bouguereau expresada a través de un delicado equilibrio de formas y colores. Un mundo perfecto. Y desgraciadamente olvidado. El calor no la dejaba pensar con claridad. De Bouguereau a Picasso, he ahí el destino de Francia expresado prístinamente. Excesivo amor por lo foráneo, por la existencia imperfecta de los demás transportada a casa como los troyanos hicieron con el famoso caballo. Sí, por la misma razón introdujeron los franceses a Pablo Picasso, el español de los ojos negros, esos ojos definitivamente demasiado inquisidores.

El libro dedicaba un importante capítulo a la primera exposición del pintor en París. Una exposición que, decía el texto, había preparado de prisa y corriendo. Todos llegaban a París con prisas, como si la ciudad fuera a desaparecer de un momento a otro. Especialmente en la época de Picasso. En realidad, aquel París sí estaba desapareciendo. El París de finales del siglo XIX se desvanecía para no volver jamás. Y en su lugar se instalaría un caos que aún no ha cesado.

¡Qué feos eran todos los cuadros que el jovencito español expuso en la galería Vollard! En el capítulo se reproducía el catálogo completo de los mismos, un capítulo largo porque de cada obra había una descripción y la fotografía correspondiente: ¡sesenta y cinco obras! Es necesaria toda una vida para pintar sesenta y cinco cuadros buenos, y el chico no tenía más de veinte años y acababa de empezar. No recordaba haber leído esos datos cuando compró el libro. Sesenta y cinco obras... Le vino a la mente, vívido, el guarismo encontrado en el bastidor: ese número 63 en el dorso del cuadro de los caballos blancos. Sí, sin duda, era un 63, eso sí lo recordaba. Ella había considerado en su momento que seguramente correspondía a la numeración de un catálogo. Pasó las hojas para llegar a la descripción del 63. Se titulaba *Don Tancredo*, y la única indicación sobre él era precisamente que no existía ninguna indicación; es decir, el biógrafo explicaba que ésa era una de las pocas obras desaparecidas del pintor malagueño. No se conocía su paradero, ni su

iconografía; no parecía haber ninguna referencia, ni sobrevivía ningún testigo que pudiera darla. Lo único que se sabía era que Picasso la había titulado *Don Tancredo*.

Aurélie Claudel se sofocó. Más de lo que la había sofocado el calor durante todo el día. Se puso incluso a temblar. Devoró los dos párrafos que el libro dedicaba al cuadro. El número 63 de la exposición de Picasso, desaparecido, y el cuadro de los caballos blancos, ahora en casa de Jules, con un 63 en el bastidor. ¿Habría comprado realmente ese cuadro de Picasso? No le gustaba precipitarse o ponerse nerviosa, pero esta vez no pudo evitarlo. Llamó de inmediato a su hijo para verificar lo del número; habían pasado unos años y podía estar equivocada. No lo encontró en casa, pero estaba demasiado inquieta para dejarle un mensaje coherente en el contestador. Se concedió a sí misma un paseo por el barrio. Había pocos transeúntes, el calor seguía apretando y era domingo, todo estaba cerrado. Quería analizar con calma la situación pero no podía impedir que su mente volara y fantaseara.

De entre todos los giros inesperados que puede deparar la vida, éste no era precisamente uno de tamaño despreciable. Por pura tradición familiar, por haberse criado entre objetos artísticos, Aurélie Claudel sabía que tenía el "ojo hecho". Sus colegas se lo decían; sus padres, ya retirados desde hacía años, también. Ellos siempre se habían enorgullecido del especial talento que parecía tener para detectar las obras de arte, de ese sexto



sentido, esa intuición para percibir lo genuino, lo valioso, algo tan necesario en su profesión. Y ahora, ¿tendría realmente un Picasso entre sus manos y con él la posibilidad de arreglar su pasado, su presente y su futuro?

Regresó a la tienda. Leyó de nuevo la explicación del biógrafo y repasó con la mirada las otras obras de la misma época del artista reproducidas en el capítulo. Picasso, incluso con sus peculiaridades, estaba dentro del estilo *fauve* del París de entonces, igual que el cuadro: cada nueva mirada a la obra del artista daba más alas a su tesis.

Jules contestó finalmente a su llamada; era de noche, pero Madame Claudel aún estaba en la tienda, incapaz de tomar decisión coherente alguna, ni siquiera la de volver a casa. Cuando habló con su hijo y éste le corroboró lo del número 63, ella ya había autenticado el cuadro en su mente. Le desveló pues a su hijo lo que daba ya por refrendado y bendecido: la autoría del óleo de los caballos blancos que él y su novia se habían llevado hacía un tiempo con tanta despreocupación.

Ambos decidieron que, con el fin de no arriesgarse a tener la pieza en casa, Jules contrataría una caja de seguridad en el banco con el que trabajaba, en Parade Platz, para guardarla allí. Su mujer, Dora, administrativa como él y acuarelista de fin de semana, no tardó en llenar el hueco que había quedado en la pared con una de sus creaciones: un bodegón con dos racimos de uva y una raja de sandía. Y Jules, por su lado, dejó bien claro

a su madre que iba a tener que ser ella quien se ocupara de que se reconociese oficialmente el cuadro como obra de Picasso.

—Tendrás que lograr tú la certificación. Yo no voy a poder dejar el trabajo para estar yendo y viniendo de Zúrich a París.

La vida de Madame Claudel se convirtió en un rosario de discusiones consigo misma durante los siguientes diez días. Aquello que parecía fácil no lo era. Alternativamente conjeturaba sobre la necesidad de contratar a alguien para que llevara a cabo un asunto tan complejo como el que le iba a ocupar o bien sobre emprender la aventura ella sola. Lo que a primera vista parecía la decisión más responsable, es decir, encargar el cometido a algún especialista, acabó al final descartado: su desconfianza excedió su sentido de la responsabilidad. Madame Claudel no era precisamente cobarde, ni tampoco especialmente sensata. Jules, que la conocía bien, invocaba la necesidad de no perder de vista que tenían entre manos un asunto que era, como mínimo, delicado.

—Mamá, se trata de vender un Picasso, no una porcelanita inglesa, piénsalo bien. Tendrás que contratar a alguien especializado —la reñía cada vez que llamaba, preocupado.

Estaba sobre el tapete el enfoque inicial del plan que deberían seguir. La naturaleza impulsiva y poco diplomática de ella se topaba con la aparentemente más prudente, pero en realidad algo paranoide, de Jules, quien le recordaba que las piezas de esa envergadura las manejan unos pocos, muy poderosos, y que

éstos no iban a permitir tan lindamente intromisión alguna en su mundo. No iba a ser nada sencillo penetrar en ese club de privilegiados que mueven los hilos del gran mercado del arte. Había demasiado dinero en juego, no cabía la improvisación. Pero esa faceta de Madame Claudel de profunda candidez, que la impulsaba a emprender hazañas quijotescas, empezaba a ensombrecer a la más conservadora de Jules, quien seguía hablando de terrenos resbaladizos, peligros ocultos y corrupciones, poniendo toda clase de trabas y oponiendo todo tipo de críticas a los planes de combate de su madre. Sin embargo era ella la que siempre tomaba la iniciativa cuando se trataba de poner manos a la obra, y esta vez no iba a ser la excepción. Jules acabó cediendo.

Consiguió la anticuaria el teléfono de Maya, la hija mayor de Picasso, a través de André, un galerista amigo suyo. Maya Picasso certificaba los cuadros del pintor. Madame Claudel, a pesar de las reticencias de su hijo, quien aún le repetía que la prueba del número en el dorso era fehaciente para ellos, pero podría no serlo para la familia Picasso, estaba pletórica de entusiasmo y convencida de que iba a ser capaz de contagiárselo a cualquiera. Lograr el certificado no podía ser tan complicado.

Maya Picasso era una mujer sin duda paciente, no podía ser de otro modo dada la cantidad de llamadas telefónicas relacionadas con la obra de su padre que tenía que atender al año. Muchas de ellas del mismo tipo: un “auténtico” Picasso, con o

sin firma, que urgía certificar. Aunque amable y profesional, ella interponía siempre una prudente distancia, actuaba con enorme cautela, se tomaba su tiempo y estaba predispuesta en contra por pura lógica. Siempre pedía que previamente enviaran una fotografía de la obra para poder estudiarla. No podía recibir a todo el que telefonara.

Madame Claudel quería enseñarle el cuadro en persona, e insistía. En cada una de sus llamadas se topaba con un “llame más adelante, en estos momentos la señora está ocupada” o “deje usted su teléfono que ya la llamará”, característicos de la persona obligada a la renuencia por su posición, pero lo suficientemente educada y respetuosa como para querer atender a todo el mundo.

Transcurrió tanto tiempo, que Madame Claudel llegó a descartar la posibilidad de llegar a conseguir la cita; el despliegue inicial de energía con el que había emprendido el proyecto se había ido convirtiendo en desesperanza y frustración. Cada vez quedaba más patente la insuficiencia de recursos de la anticuaria —la misma insuficiencia que habría tenido cualquier persona normal y corriente— para poder transmitir lo que a ella le parecía tan evidente, tan razonable. Y tras más de un año de intentos fallidos de acceder a la hija de Picasso en persona, se enteró de que André, su amigo galerista, tenía que ir a visitarla en breve para un asunto propio. Le planteó el asunto, le prometió una compensación y él aceptó llevar personalmente el



cuadro a Maya para que estudiara la posibilidad de conceder el certificado de autenticidad.

1899 – *ELS QUATRE GATS*

ERA INVIERNO. Barcelona se encontraba conmocionada porque su puerto acababa de recoger a los supervivientes de la que había sido la mayor derrota naval de la historia moderna. Estados Unidos había hundido todas las flotas nacionales en aguas de las últimas colonias, Filipinas y Cuba. Más de cincuenta mil soldados españoles habían muerto en aquellos enfrentamientos, y los pobres veteranos supervivientes padecieron el patético final de ese episodio, abandonados a su suerte en el puerto de la Ciudad Condal, por culpa de las crisis internas del gobierno que habían sumido a España en un ambiente de creciente caos y desconfianza.



Los supervivientes en el puerto de Barcelona

Dibujo de Ramón Casas

El conflicto había provocado el hundimiento de la industria, en su mayor parte catalana; las importaciones habían disminuido drásticamente. La reacción no se hizo esperar; el comportamiento de más que dudosa eficacia de las clases políticas en Madrid puso en movimiento a los estamentos que

sustentaban el poder en las cuatro provincias catalanas y avivó, de paso, el fuego nunca extinguido de las ansias catalanistas de sus ciudadanos, que cada vez estaban menos de acuerdo con la monarquía y el gobierno central. La letanía de desacuerdos alcanzó cotas máximas y la burguesía catalana fundó lo que se formalizó un año después como el partido político de La Lliga, que iba a abogar por la unión de las cuatro provincias y promocionar las corrientes autóctonas culturales. No se trataba de una formación que persiguiera cambios profundos en la estructura social del país, puesto que en su retórica se incluían la defensa y salvaguardia de los valores tradicionales, pero sí aspiraba a conseguir algunos cambios económicos y, sobre todo, culturales. Cuando pocos años después, y con el respaldo mayoritario del electorado catalán, pudo influir en el gobierno central mediante varios diputados e incluso algún ministro, desplegó desde el principio la fuerza y contundencia necesarias para marcar las pautas diferenciales con el resto del país.

El Modernismo había empezado a dar muestras de convertirse en una tendencia que marcaría época, y sus manifestaciones externas eran evidentes; tanto en el mundo de la pintura, la escultura o el diseño, como en el teatro y la arquitectura, fue adquiriendo más y más influjo, sobre todo en Barcelona capital y provincia. Pronto la ciudad se convertiría en un importante enclave de intelectuales y artistas. Especialmente la pintura y la

escultura catalanas vivían un particular renacimiento después de siglos de mediocridad desde la época gótica.

Hacia dos años, en el mes de junio, se había inaugurado *Els Quatre Gats*: la emblemática cafetería-cabaret-restaurante-galería de la Ciudad Condal. *Els Quatre Gats* se convirtió desde el primer momento en el centro de la vida cultural y artística. El establecimiento, que ocupaba toda la parte baja de un magnífico edificio del arquitecto Puig i Cadafalch, por su ubicación en lo que entonces era el centro neurálgico de Barcelona, el barrio gótico, resultó desde el principio un lugar idóneo para que los artistas —sobre todo pintores— más conocidos de la ciudad lo escogieran como punto de encuentro.

Fue Miquel Utrillo, padre del impresionista francés, quien sugirió la idea a Pere Romeu, cuando éste trabajaba en *Le Chat Noir* parisino, de abrir un establecimiento similar en Barcelona. Además, el marco que constituía el edificio de Puig i Cadafalch de espectacular estilo neogótico, con sus magníficas arcadas en la planta baja, era un escenario sobradamente adecuado para tal proyecto, y Barcelona siempre había mirado hacia París con reverencia. Romeu, ante un proyecto tan arriesgado como sugestivo, llegó a decir que en España ese tipo de negocios no podían funcionar como en Francia.

—Hagámoslo, pero no sé si tendremos mucha clientela. Vendrán cuatro gatos por el local.



Interior de *Els Quatre Gats*

De su agorera declaración salió el nombre con el que después lo bautizaría. El proyecto, tanto de la habilitación de las instalaciones como de la decoración, fue costado en gran parte por el banquero Manuel Girona y, en menor medida, por el pintor ya entonces reconocido Ramón Casas. Profusamente adornado con lo que en su momento se consideró una abigarrada mezcla de estilos, el establecimiento sería posteriormente catalogado como paradigma modernista. Mucha madera oscura

—tanto en las vigas vistas como en el mobiliario—, abarrocadas molduras de yeso, azulejos valencianos multicolores a modo de zócalo, recargadas lámparas de hierro forjado y profusión de cuadros y adornos. Destacaba un mural pintado al óleo por Casas que representaba un tándem, la bicicleta para parejas, con sus dos tripulantes vestidos de ciclistas (el propio Casas y Pere Romeu), jalonado por una inscripción que decía: *Per anar en bicicleta no es pot dur l'esquena dreta (Para ir en bicicleta no se puede llevar la espalda derecha)*. Con la llegada del automóvil realizó más tarde otro mural, también con el retrato de ellos dos, pero esta vez en coche y pertrechados con un atuendo más sofisticado.

En ambas obras se había insinuado un Ramón Casas de estilo rompedor, muy representativo de la época que se estaba viviendo en la Barcelona de esos años, una mezcla de modernismo y modernidad. Revelaban a un Casas rebelde, innovador, que luego no pareció querer continuar por ese camino, bastante más áspero que el de los elegantes y suntuosos cuadros que tanto éxito le estaban —y le continuarían— proporcionando.

Se formó pronto en el local un grupo de asiduos, casi todos alrededor de los treinta años, que constituían el meollo de la aristocracia artística del país. En el grupo se encontraba Santiago Rusiñol, perteneciente a una de las familias patriarcales catalanas, que en aquellos momentos era quien gozaba de más

fama como pintor, además de Utrillo, el propio Romeu, Casas, Joaquim Mir, Ramón Pichot e Isidre Nonell, entre otros.

Algunos de ellos, aunque parecían haber alcanzado un lugar de privilegio, estaban ahí sólo porque pertenecían al grupo. La repercusión que tuvo su obra nunca traspasó el ámbito más local. Destacaba Mir, el gran pintor de Tarragona, por la elegancia de sus paisajes impresionistas, y también Nonell, el pintor de los desheredados, mucho más tenebroso y sibilino en sus composiciones. Los temas de este último giraban siempre alrededor de la miseria, de los personajes marginados. Su pintura reflexiva, de rasgos expresionistas, tuvo más tarde, precisamente por la originalidad de su mirada sobre las clases desfavorecidas, cierta influencia entre artistas más jóvenes, tanto en España como en Francia.

Los estudiantes de Bellas Artes miraban como a dioses a estos personajes de aire sofisticado e intelectual, tan asentados en el ambiente artístico de la ciudad. Resulta difícil de entender que artistas de sólo treinta años, o poco más, fueran considerados por la sociedad de aquel momento como verdaderos oráculos. Suele ser un fenómeno propio de países jóvenes, y es que Cataluña acababa de experimentar un resurgimiento drástico, tanto social como culturalmente, y no miraba hacia atrás. Gracias a la ruptura con el pasado, ese nuevo grupo de creadores ocuparon para las generaciones venideras las sillas de referencia que estaban tristemente vacantes.

Casi recién inaugurado, se organizó en el establecimiento una primera exposición de pintura con Rusiñol y Casas como estrellas, junto con obras de todos los demás. De ese primer impulso, y a raíz de su éxito, surgieron otros muchos proyectos. *Els Quatre Gats* aunó una variedad de disciplinas que iban floreciendo a tenor de los estímulos de sus creativos parroquianos. Además de las exposiciones de arte, se organizaban sesiones de sombras chinescas, conferencias, conciertos, recitales e incluso



Menú de *Els Quatre Gats*

representaciones infantiles. Romeu, el propietario, lideró asimismo la publicación de una revista artística y cultural.

Al grupo de artistas ya consagrados que frecuentaban *Els Quatre Gats* desde su inauguración se había unido otro, también nutrido, de artistas más noveles entre los que se encontraban Carles Casagemas, Manel Pallarés, el escultor Manolo Hugué, Jaume Sabartés, los hermanos Junyent y los hermanos Cardona. Formaban parte de la joven intelectualidad izquierdista de la época, aunque algunos de ellos no eran sino vástagos rebeldes de la burguesía catalana.

Fueron los hermanos Cardona quienes un buen día comentaron que habían conocido a un tal Pablo Ruiz Picasso, amigo también de Manel Pallarés, y querían introducirlo en la peña. Explicaron que se trataba de un joven estudiante de pintura, oriundo de Málaga y cuya familia estaba afincada desde 1895 en Barcelona. El padre de Pablo, don José, se había establecido en la Ciudad Condal con la esperanza de mayores oportunidades profesionales como profesor de Bellas Artes y, si se terciaba, como pintor.

Pablo, un joven inquieto, provisto además de una desaforada energía desde la adolescencia, emprendía escapadas a lo largo de la geografía de España en busca de nuevos horizontes; estaba ansioso de independizarse. Acababa de pasar una larga temporada en Madrid, donde por lo visto no encontró lo que deseaba. Gracias a su amigo Pallarés, quien al regresar a Ca-

talunya se lo llevó a su pueblo tarraconense de Horta de Sant Joan, Pablo pudo calmar momentáneamente el desasosiego que le había provocado lo que interpretaba como un fracaso en la capital. Pallarés quiso que descansara, pintara y se olvidara de su decepción; aunque unos años mayor que Pablo, lo conocía bien porque había sido su condiscípulo en la Llotja, donde ambos habían coincidido en las clases de dibujo.

A su retorno del periplo Madrid-Horta, Pablo se matriculó en el Círculo Artístico, un centro cultural en el que podría pintar con más libertad que en la Llotja, donde la formación era totalmente academicista. De la mano de los Cardona y de Pallarés empezó a frecuentar el grupo de *Els Quatre Gats*, el lugar en el que había curioseado con reverencia dos años antes, cuando sólo tenía quince, por la fama que había alcanzado como punto de reunión indispensable de todo bohemio que se preciara.

Su incorporación a la feligresía del local fue muy espontánea. Congenió rápidamente con todo el grupo de artistas, aunque era el único no oriundo de la tierra. Nunca se estableció con él ninguna barrera cultural desde un grupo, de hecho, tan homogéneo; su adaptación fue rapidísima. Él era un joven de firme autoestima: provenía de una familia estructurada en la que el padre, Don José, había siempre alentado el talento creativo que su hijo mostraba desde pequeño. La fuerte personalidad de Pablo se impuso en el cenáculo de *Els Quatre Gats*. Ensombreció incluso al egocéntrico Manolo Hugué, el escultor, que

con sus atuendos estafalarios, de paladín de la moda según su propio criterio y de dandismo trasnochado a los ojos de los demás, se creía el gallo del corral.

Jaume Sabartés, otro de los contertulios, quedó desde el primer día cautivado por la personalidad del joven malagueño de ojos sagaces, por su fuerza, por su creatividad. Sabartés no era pintor, como la mayoría del grupo, sino que hacía sus pinitos como escultor y poeta. No llegó muy lejos ni en un campo ni en el otro, pero unos años más tarde se convertiría en el mejor amigo y fiel secretario de Pablo Picasso. Y no fue el único en sentirse atraído por el joven artista: Carles Casagemas se había quedado también prendado de él. Ambos congeniaron desde el primer día porque sus personalidades eran muy diferentes pero en cierto modo complementarias, y esto se puso de manifiesto desde el principio.

Pablo era vital, egocéntrico, viril, carismático, con una energía y una ambición desbordantes. Carles era inestable, retraído, idealista, extremadamente sensible, poeta. Y las pinturas de ambos, también prácticamente contrapuestas: la de Pablo, de trazos decididos y expresionistas, cambiante, típica de un experimentador nato de los que en cada cuadro manifiestan una nueva inquietud, una nueva búsqueda; la de Carles, de trazo mucho más controlado, más dubitativo y delicado.

Su amistad se fue afianzando.





Portada de la revista *Quatre Gats*

1996 — MAYA

ANDRÉ FUE A VISITAR A MAYA PICASSO, tras comprometerse con Aurélie Claudel a mediar en el intento de obtener un certificado de autenticidad del cuadro de los caballos blancos que ella había comprado hacía cerca de cuatro años y que atribuía con mística vehemencia y total convicción a Pablo Picasso. André aceptaba plenamente esa posible autoría, nunca se planteó que pudiera tratarse de un montaje rocambolesco de su amiga, porque la conocía bien y confiaba en su criterio. Después de examinar la letra “n” y el número 63 inscritos en el dorso del bastidor, consideró, como Aurélie, que eran prueba incuestionable y suficiente de que se trataba del cuadro de Picasso de la primera exposición en París titulado *Don Tancredo*. En medio de las obligadas recomendaciones y de los datos que debía transmitir a Maya, le



The

---

PAINTED  
GIRLS

---

CATHY MARIE BUCHANAN

---

RIVERHEAD BOOKS

a member of Penguin Group (USA) Inc.

**NEW YORK**

**2013**





## **RIVERHEAD BOOKS**

Published by the Penguin Group

Penguin Group (USA) Inc., 375 Hudson Street, New York, New York  
10014, USA \* Penguin Group (Canada), 90 Eglinton Avenue East, Suite  
700, Toronto, Ontario M4P 2Y3, Canada (a division of Pearson Penguin  
Canada Inc.) \* Penguin Books Ltd, 80 Strand, London WC2R 0RL,  
England \* Penguin Ireland, 25 St Stephen's Green, Dublin 2, Ireland  
(a division of Penguin Books Ltd) \* Penguin Group (Australia),  
707 Collins Street, Melbourne, Victoria 3008, Australia  
(a division of Pearson Australia Group Pty Ltd) \* Penguin Books India  
Pvt Ltd, 11 Community Centre, Panchsheel Park, New Delhi-110 017,  
India \* Penguin Group (NZ), 67 Apollo Drive, Rosedale, Auckland  
0632, New Zealand (a division of Pearson New Zealand Ltd) \*  
Penguin Books, Rosebank Office Park, 181 Jan Smuts Avenue, Parktown  
North 2193, South Africa \* Penguin China, B7 Jaiming Center, 27 East  
Third Ring Road North, Chaoyang District, Beijing 100020, China

Penguin Books Ltd, Registered Offices:  
80 Strand, London WC2R 0RL, England

Copyright © 2013 by Cathy Marie Buchanan

All rights reserved. No part of this book may be reproduced,  
scanned, or distributed in any printed or electronic form without  
permission. Please do not participate in or encourage piracy of  
copyrighted materials in violation of the author's rights.

Purchase only authorized editions.

Published simultaneously in Canada

Text by Edgar Degas from *Huit Sonnets d'Edgar Degas* courtesy  
Wittenborn Art Books, San Francisco, [www.art-books.com](http://www.art-books.com).

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data TK

Printed in the United States of America

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

*Book design by Marysarah Quinn*

This is a work of fiction. Names, characters, places, and incidents either  
are the product of the author's imagination or are used fictitiously, and  
any resemblance to actual persons, living or dead, businesses,  
companies, events, or locales is entirely coincidental.

For Larry, always



---

1878

---

No social being is less protected than  
the young Parisian girl—by laws,  
regulations, and social customs.

—*Le Figaro*, 1880

## Marie

Monsieur LeBlanc leans against the doorframe, his arms folded over a belly grown round on pork crackling. A button is missing from his waistcoat, pulled too tight for the threads to bear. Maman wrings her hands—laundress’s hands, marked by chapped skin, raw knuckles. “But, Monsieur LeBlanc,” she says, “we just put my dead husband in the ground.”

“It’s been two weeks, Madame van Goethem. You said you needed two weeks.” No sooner had Papa taken his last breath upon this earth than, same as now, Monsieur LeBlanc stood in the doorway of our lodging room demanding the three months’ rent Papa had fallen behind in paying since getting sick.

Maman drops to her knees, grasps the hem of Monsieur LeBlanc’s greatcoat. “You cannot turn us out. My daughters, all three good girls, you would put them on the street?”

“Take pity,” I say, joining Maman at his feet.

“Yes, pity,” says Charlotte, my younger sister, and I wince. She plays her part too well for a child not yet eight.

Only Antoinette, the oldest of the three of us, remains silent, defiant, chin held high. But then she is never afraid.

Charlotte grasps one of Monsieur LeBlanc's hands in both her own, kisses it, rests her cheek against its back. He sighs heavily, and it seems tiny Charlotte—adored by the pork butcher, the watchmaker, the crockery dealer—has saved us from the street.

Seeing his face shift to soft, Maman says, "Take my ring," and slips her wedding band from her finger. She presses it to her lips before placing it in Monsieur LeBlanc's waiting hand. Then with great drama her palms fly to the spot on her chest just over her heart. Not wanting him to see in my eyes what I know about Maman's feelings for Papa, I turn my face away. Whenever Papa mentioned he was a tailor, apprenticed to a master as a boy, Maman always said, "The only tailoring you ever done is stitching the overalls the men at the porcelain factory wear."

Monsieur LeBlanc closes his fingers around the ring. "Two weeks more," he says. "You'll pay up then." Or a cart will haul off the sideboard handed down to Papa before he died, the table and three rickety chairs the lodger before us left behind, the mattresses stuffed with wool, each handful worth five sous to a pawnbroker. Our lodging room will be empty, only four walls, grimy and soot laden, deprived of a lick of whitewash. And there will be a new lock on the door and the concierge, old Madame Legat, fingering the key in her pocket, her gaze sorrowful on the curve of Charlotte's pretty cheek. Of the three of us, only Antoinette is old enough to remember nights in a dingy stairwell, days on the boulevard Haussmann, palms held out, empty, the rustle of the silk skirts passing by. She told me once how it was that other time, when Papa sold his sewing machine to pay for a tiny white gown with crocheted lace, a small white coffin with a painting of two cherubs blowing horns, a priest to say the Mass.

I am the namesake of a small dead child, Marie, or Marie the First as I usually think of her. Before her second birthday, she was rigid in her cradle, eyes fixed on what she could not see, and then I came—a gift, Maman said—to take her place.

“God bless,” Charlotte calls out to Monsieur LeBlanc’s retreating back.

Maman pushes herself up like an old woman, staggering under the heft of widowhood, daughters, monies owed, an empty larder. She reaches into her apron pocket, tilts a small bottle of green liquid to her lips, wipes her mouth with the back of her hand.

“We owe for the week’s milk, and there’s enough for that?” Antoinette says, chin jutting.

“Haven’t seen a sou from you in a month. Still a walker-on at the Opéra, at seventeen years old. You got no idea about work.” Antoinette pulls her lips tight, looks down her nose at Maman, who does not let up. “A measly two francs they pay you for loitering on the stage,” she says, “and only if whatever costume the wardrobe mistress pressed happens to fit. Too high and mighty for the washhouse. Nothing good will come of you. I can see that.”

“Like mother, like daughter, no?” Antoinette says, holding a pretend bottle to her lips.

Maman lifts the absinthe the smallest bit more but only twists the cork back into place. “You’ll take your sisters to the dance school at the Opéra in the morning,” Maman says to Antoinette; and light comes into Charlotte’s face. Three times a week she says how the Paris Opéra is the greatest opera house in all the world.

Sometimes Antoinette shows Charlotte and me the steps she learned at the Opéra dance school, back in the days before she was told not to come back, and we stand with our heels together, our feet turned out, bending our knees.

“Knees over your toes,” Antoinette would say. “That’s it. A plié.”

“What else?” Usually Charlotte asked, but sometimes it was me. The evenings were long and dull, and in the wintertime a few pliés in a bit of

candlelight took away the shivering before curling up on our mattress for the night.

Antoinette taught us *battements tendus*, *ronds de jambe*, *grands battements*, on and on. She would stoop to adjust the ankle of Charlotte's outstretched foot. "Such feet," she would say. "Feet of a dancer, pet."

Almost always it was Charlotte she bothered to correct. Maman liked to say how it was time I earned my keep, how even the girls in the Opéra dance school were handed seventy francs each month, but already Papa had slapped his hand down on the table. "Enough," he said. "Marie is to stay put, in Sister Evangeline's classroom, where she belongs." Later, alone, he whispered into my ear that I was clever, my mind meant for studying, that Sister Evangeline had bothered to wait for him outside the porcelain factory and tell him it was so. Still I joined in, and even if Antoinette said my back was supple and my hips were loose, even if I sometimes found myself dancing my own made-up dance when the music of the fiddler down below came up through the planks of the floor, we both knew Papa's word would hold. Her eyes were on tiny Charlotte, extending a leg behind her in an arabesque and then lifting it high above the floor, all the while Antoinette making adjustments and calling out, "Arms soft. Knee straight. Neck long. That's it. You got a neck like Taglioni, pet."

On Antoinette's name day when she was eight, Papa brought out from inside the sleeve of his coat a figurine of Marie Taglioni, hovering barefoot, wings spread, only the toes of one foot upon the earth. Nearly fifty years ago she claimed a place for herself in the heart of every Parisian by dancing *La Sylphide*, and still her legend lived on. Antoinette kissed the tiny face of the figurine a dozen times and put it high up on the mantelshelf to be adored. Anyone looking there would have seen it, a tiny sylph, beside Maman's old clock. But then Antoinette failed the examination that would have promoted her from the second set of the quadrille to the first and was dismissed from the Paris Opéra Ballet for arguing with Monsieur Pluque, the director of dance. "That mouth of yours," Maman said.

"I only said to him I could make more *fouettés en tournant* than

Martine, that my footwork was superior to that of Carole.” I could picture Antoinette standing there, arms crossed, insolence on her face. “I’m ugly and skinny, that’s what he says back to me.”

The figurine was gone from the mantelshelf the next day, maybe to the pawnbroker, maybe smashed upon the cobblestones.

With the news that Maman is sending us to the dance school, Charlotte threads her fingers together, knuckles whitening as she works to hide her joy. I keep my face still, my dismay to myself. The petits rats—the scrawny, hopeful girls, vying for the quickest feet, the lightest leap, the prettiest arms—are babies, like Charlotte, some as young as six. It puts my nerves jumping, the idea of me—a thirteen-year-old—lost among them at the barre, rats who earn their name by scurrying along the Opéra corridors, hungry and dirty and sniffing out crumbs of charity.

Antoinette lays a stilling hand on Charlotte’s arm, catches my eye, makes a tiny nod telling me to wait, that she is not done with Maman. “Old Pluque won’t take Marie.”

“That’s for him to decide,” Maman says.

“She’s too old.”

“She’ll catch up. Tell him she’s clever.” Her voice is harsh, edged in scorn. She knows the pride I felt that Sister Evangeline bothered to wait for Papa outside the gates of the factory.

“I won’t take her.”

Maman draws herself up to her greatest height, a full three inches shorter than Antoinette. She leans in, her face close. “You’ll do as you’re told.”

I spend my mornings sitting at a little desk reciting from the catechism the Act of Contrition or reading from a little book the story of Joan of Arc or writing out from memory the Ten Commandments or



copying from the blackboard the column of figures I was told to add. Sometimes I look up and catch the corners of Sister Evangeline's lips lifting to a smile, and I feel the warm glow of a flaring lamp. Even so, ever since Papa got sick, I have wondered about the usefulness of all the hours, the greediness in staying put in the classroom instead of earning a wage. Sister Evangeline says she is nowhere close to finished with my religious education, that she does not like me reaching for the hinge of my desk, the key inside my pocket, the bits of iron I know to bring good luck, when I am called upon to recite. She says I do not know a single hymn. How could I, when I have no skirt decent enough to get myself let into Mass at *église de la Sainte-Trinité*? She spent long hours preparing me for my first Communion, but between wearing a gown borrowed from an altar boy instead of one of the lacy ones all the other girls wore and figuring out the wafer we were told was Christ's true flesh was nothing more than plain bread, I cannot claim to have felt the Real Presence of Him at my side. Even so I do know by heart the Creed and Our Father and Hail Mary and Glory Be. And as for the rest of what I am meant to learn in school, already I can work out what a cabbage and two onions cost faster than the fruiterer. I know to count the change I get, how to figure out if it is right. I can write whatever I want and read anything I care to in the newspapers. If I asked Sister Evangeline the point of more schooling, if I asked whether all the arithmetic in the world could save a girl like me, I know the answer I would get. There is no changing that I am a girl without a father, with a mother always fingering the bottle in the pocket of her skirt, a girl with a face no shopkeeper would want greeting his customers at the till, a girl living on the highest floor of a *rue de Douai* lodging house with a spiral staircase too narrow to climb without my skirt brushing the walls and a courtyard too cramped to get a crumb of sunshine, a girl set loose on the lower slopes on Montmartre, a stew of bourgeois and poor, laborers and craftsmen, artists and models, a district famous for cabarets and dance halls and coquettes humble enough to lift their skirts for a crust of bread, a

cup of broth for the babies wailing at home. Sister Evangeline's answer? "Well," she would say, lines forming on her smooth brow, an untruth creeping to her lips, "one just never knows."

A black look comes over Maman, same as yesterday when she yelled and Antoinette spit, landing a gob on Maman's shoe, and she hit Antoinette and then hit her again when she only laughed. Maman is puffy faced and stout, with hands brawny as a man's, and Antoinette, narrow hipped and bony, with fingers spindly as twigs. Still she widens the gap between her feet, readying herself for blows.

Is it impossible that I should take to dancing, that one day I will appear upon the Opéra stage? Maybe the dance mistress will be happy with a girl old enough to wipe her own nose, plait her own hair. If she is cruel, if the little girls jeer that I cannot make a straight line of demi-tours, Sister Evangeline always says I work as hard as a mule, also that I have a head for picking up what is new. There is the seventy francs to think of, too. I could go to a textile factory and make half the amount, or the washhouse and maybe come close to matching it, but working twelve hours a day, six days a week and only if the overseer saw his way to pretending I was already fourteen.

Tomorrow could be the day Monsieur Pluque's wife feeds him his favorite breakfast and ties his cravat with a little more care, the day he climbs the stairs at the Opéra with an extra dose of warmth. Belly full of brioche, might he put my name on the dance school register, hauling me up from the gutter, giving me a sliver of a chance?

"I'll go," I say, fingernails digging into my palms.

The cords of Antoinette's neck grow slack. Maman drops onto the hard seat of a chair.

---

---

# LE FIGARO

**23 MAY 1878**

## **CRIMINAL MAN**

Italian criminologist Cesare Lombroso has found a high incidence of certain anatomical features in his study of criminal man. Facial characteristics commonly occurring among the criminals studied include a forward thrust of the lower face; broad cheekbones; a low forehead; and dark, abundant hair. With each of these characteristics appearing in prehistoric man or apes, Lombroso postulates that the most heinous of today's criminals are throwbacks to an earlier, more savage version of man. He points out that the reappearance of disease or characteristics down the ancestral line is well documented among scientists. Studies by esteemed French anthropologists support his conclusions.

Dr. Arthur Bordier measured the skulls of thirty-six murderers on loan from the museum at Caen and found that the skulls closely resembled those of primitive man in two key measurements. The foreheads of the murderers were small. It was the result he expected, given the association of the frontal lobes of the brain with intelligence. The

rears of the skulls—housing the lobes associated with action—were oversize. Bordier concludes that a brain more inclined to action than thought is something a modern criminal has in common with a primitive savage. The findings are supported by the work of Dr. Louis Delasiauve, who measured the heads of two hundred inmates at La Roquette prison and found similar cranial evidence of evil moral tendencies in nearly half the criminals studied.

It seems French anthropologists and Lombroso are in agreement. The typical criminal is savagely ugly: *monstrum in fronte, monstrum in animo*.

## Antoinette

The gloomy morning creeps through the one window of our lodging room, dimly lighting the mattresses in the corner. On the one where I slept, still Marie is curled around Charlotte. The other is empty. Maman is already off to the day of heaped linens awaiting at the washhouse. I tickle the cheek of Marie, and she swats at my hand. “Get up, you lazy lout of a girl,” I say. “Maman—wonders never cease—left us a full loaf, and I got boiled eggs.”

Marie opens an eye, just one. “You don’t?”

I take two warm eggs out of my pocket, put them in her face. She touches one and flops onto her back. The head of that girl is still cobwebby, far from remembering the promise of yesterday—the razor eye of old Pluque at the dance school inspecting her bag of bones before the morning is done.

Charlotte pulls the shabby linens up over her ears, indignant, like an empress with ladies-in-waiting who are blighting her day. I yank at the linens, and she says, “Go away. Go away, or else.”

“Or else what?” I say. “Or else you won’t eat your egg, your bread? You’ll go to the Opéra, belly howling? Is that it, pet?”

“I remember now,” Marie says.

Quick as lightning, Charlotte is upon her knees. “What time is it?”

“Loads of time,” I say.

“My stockings? You mended them? You said you would.”

By the time I finished with the stockings, the streets were quiet. The fruit peddlers and operagoers, the workmen—staggering and reeking with their arms around each other’s necks—were snoring in their beds. Candle snuffed, I sat there in the blackness, fearing for Marie. Should I grind a bit of soot into the slippers she was to wear, rip the skirt, forget about fetching hard-boiled eggs come the light of day so she went to the Opéra unsteady and weak? Each was something I could undertake and maybe raise the scorn of old Pluque. But then the next minute, my mind flipped back to thinking how a smear of greasepaint might hide her sallow skin. Back and forth I went. How to diminish. How to boost up. All I knew for sure was even if old Pluque saw his way to giving her a chance, even if she clawed her way up from the dance school to the corps de ballet, she was too skinny, too vulgar in her looks, too much like me to ever move up from the second set of the quadrille, the bottom of the scale. She would be stuck, a measly eighty-five francs a month, another two for every evening she danced. It was not enough, not without an abonné paying the rent. And abonnés, those wealthy men ogling every night from the orchestra stalls, where they have it arranged their wives are not allowed to sit, desired girls higher up the pay scale, girls with the dainty chin and rosebud lips of Charlotte, the ones other men dreamt of luring into their beds. Even if half those men could not tell an attitude from an arabesque, they wanted girls it stirred their cockles to watch. The right girl was worth the rent, the meals out, the flowers, the hairdressing bills. And if she was of the highest rank—an étoile—then he’d better be rich. He would have a carriage to pay for and fancy gowns, even a lady’s maid.

Marie and Charlotte eat their eggs: Marie slowly, sucking each crumb of yolk from her fingertips, Charlotte like it is a race, like I will deliver her an egg tomorrow morning and another the morning after that.

I hold out my two old practice skirts, and Charlotte snatches for the not so shabby one, but I flip it high over my head, out of reach. “Such a grabby girl,” I say. “Marie gets this one.” A ratty skirt won’t stop old Pluque from seeing the Taglioni neck of Charlotte, the high arch of her instep, her angel face. He will be drooling, dreaming up all those abonnés one day tossing bouquets to her feet.

I ~~nudge~~ the rattier skirt toward her. She stands still as stone, arms crossed. I let that skirt fall to the grime at our feet, the floor Maman don’t bother to scrub, and Charlotte snatches it up.

“Word of truth, pet, the eyes of old Pluque are going to be glued to your dancer’s feet, your Taglioni neck. He’s going to piss himself, old Pluque, when he sees the swan that just glided into the Opéra.”

I pull two silk roses—pinched from a café up in the place Pigalle—from my pocket, both exactly right for tucking into a chignon. From my other pocket, I take out a tiny lacquer pot, greasepaint filched from the loge assigned to the walkers-on at the Opéra. The pout disappears from the lips of Charlotte, and I knock the brush against the edge of the sideboard, calling over slouching Marie.

I brush out her hair for a full twenty minutes, saying a hundred times, “Such hair. Magnificent hair,” before I set to work, scooping up a mane so thick that when it is done in a single plait my fingers cannot reach around the girth. That hair—dark in color and glossy as a mole in the sun—is the single gift God thought to give to Marie. With its thickness, there is no need for a postiche, those bits of netting ballet girls stuff full of shed hair and tuck into their chignons, making them twice their natural size. I twist the thick rope of Marie’s hair, coil it around and around, shush her gripes about the poking as I pin it into place. When I finish, I step back and see how Marie would be improved with that paltry brow of hers covered up. “Plenty of the ballet girls got bangs,” I say, opening up a drawer of the sideboard, pulling out the scissors that so far have been spared the window of the pawnbroker. Charlotte looks up from bending over the leg she is

stretching to loosen, propped atop the back of a chair. “Your head is too full of curls, pet.”

I turn back to Marie. “You’re sure?” she says and grips her bottom lip between her teeth.

I put myself between her and the sideboard, snipping strands of hair pulled loose from the coil, daubing greasepaint, rubbing it in, always keeping her cut off from the looking glass hanging beyond my back.

“All this fuss and I haven’t got a chance,” she says.

“You complaining about my hairdressing?” I tuck a flower behind her ear instead of hiding it at the back of her head and step away, giving her a clear view of the looking glass, the butterfly just hatched.

She sees it and her smile opens up. But then it is those teeth of hers, twisting sideways, jostling for a crumb of space. Should I say about keeping her mouth closed up in front of old Pluque? No need, not with her lips snapping shut, her face switching back to grim.

“Pretty as a peach.”

“Such a lying tongue,” she says.

“Christ, Marie.”

*“Monstrum in fronte, monstrum in animo.”*

She reads the newspapers she plucks from the gutters. She goes to the school of those nuns, wanders lost Saturday mornings when the classroom is shut. She knows things, says things, thinks things better left in a closed-up drawer. “What, Marie? What?”

“Monstrous in face, monstrous in spirit.”

“Gibberish for the piss pot,” I say. “Insulting, too, with everyone saying how much we are alike.”

But she goes on about throwbacks and savages and says she’s got the look of an ape, a criminal. Can I see it in her low forehead, her wide cheeks, the jaw pushed forward in her face?



## Marie

I stand before Monsieur Pluque, waiting for him to look. My arms are en repos, my feet in first position, not that he can see them with his great desk in the way. Shoulders down, I say inside my head. Neck long. Hands and elbows soft. Be still. No fidgeting and don't bother about Charlotte, posing front and center in the better practice skirt, snatched from the satchel the minute Antoinette was gone from sight.

The office is vast, twice the size of our lodging room, but plain, except for the desk, which is carved with serpents and creatures with shifty eyes and bared fangs. It gives me the same feeling I had approaching the Opéra's back gate, looking at the decorations there—mostly garlands and flowers and scrolls—but the fence posts appeared no different from up-ended swords; and beyond, the Opéra's façade was full of winged creatures, laughing masks. High up over the rear entrance a blank-eyed head loomed. Already I was trembling when Antoinette said how everyone but the operagoers uses the back gate, entering the Opéra through the doors beyond the courtyard of administration. We would not walk around to the front, to the hundredfold more adornments, the gawking eyes, the gaping mouths. I could have kissed her at the news.

Inside the Opéra I looked around at the plaster walls, the plain wood

floors, nothing close to as tatty as our lodging room; but when the Opéra opened three years ago, the newspapers were full of accounts of marble and mosaics and gilt, bronze almost-naked women twisting around each other and holding up the candelabra lighting the stairs. “It’s not so grand,” I said.

“It’s the other side—the public side—that’s magnificent,” Antoinette said. “That side isn’t for you and me.”

A woman with a nose like a sharp beak approached, limping up to us from behind. In a voice flat as slate, she said, “Mademoiselle van Goe-them, you know to check in with me.”

“Ah, Madame Gagnon, concierge of all the Opéra.” Antoinette’s face flickered to a smile. “Now, how’s that old knee of yours holding up?”

“Same old slippery tongue as always.”

“You prefer being introduced as concierge of the rear entrance?”

“I prefer a girl who says the truth.”

Antoinette smirked, lifted her chin to Charlotte and me. “Old Pluque is waiting for us upstairs.” And for a tiny moment I wondered if he really was.

“Your names don’t appear in the register.” Madame Gagnon put herself between the three of us and the stairs farther down the corridor.

“You know, same as I do, old Pluque never bothers with the register.” Antoinette shifted her weight over to one leg. “Go on up, pet, and get old Pluque. Tell him Madame Gagnon said to get himself downstairs.”

Without the smallest gap, Charlotte ducked around Madame Gagnon and set off in the direction of the stairs, and I felt a tiny pang that Antoinette knew to pick Charlotte instead of me.

“Won’t be a minute,” Charlotte called out.

“Go on up,” Madame Gagnon said through teeth clamped shut, and Antoinette pulled at my arm.

On our way to Monsieur Pluque’s office we made a little detour, stopping at the small table in front of the stage-door keeper’s loge. Charlotte

and I both put our hands on the horseshoe waiting there, and Antoinette told us it was what every actor and singer and ballet girl and walker-on did. Her hand atop ours, she gave a little squeeze. “Nothing to be afraid of now, Marie.”

While we waited outside Monsieur Pluque’s office, I gripped my hands together to keep from picking at the patch of skin scraped close to raw on my thumb. Eventually a gentleman appeared in the doorway, and I clutched tighter, fearing it was time. He took a moment in the corridor, slipping off strange spectacles—round in shape but with lenses tinted blue. But he was not Monsieur Pluque. No. He tipped his hat to Antoinette and said, “Mademoiselle van Goethem,” and then he went off down the corridor. His frock coat was a good one, but the wool of his waistcoat was more than a little limp and his beard, a mix of chestnut and grey, was not properly trimmed. With Antoinette always saying you can tell by a gentleman’s shoes if he is rich, I leaned out from the wall. His were freshly varnished but the toes bent up, like he had been wearing them a hundred years.

Before he was even out of earshot, Charlotte said, “An abonné?”

“Monsieur Degas, an artist,” Antoinette said. “He’s at the Opéra day and night, all the time sketching away. Ballet girls most of the time. He painted Eugénie Fiocre once.”

“An étoile,” Charlotte said. “She married a marquis.” It was a story all Paris knew, one that kept the charwomen and sewing maids and wool carders sending their daughters to the dance school. The laundresses, too.

“His pictures must be pretty,” I said.

Antoinette shrugged. “Ballet girls fixing their stockings or scratching their backs.”

But who would put such things upon their walls? Antoinette made a habit of saying anything—to keep Maman from scolding, Charlotte from griping, me from knowing what she thought I could not bear or because lying was a habit she did not care to break.

. . .

Monsieur Pluque finally looks up from his desk, and then down again quick, and I can tell he wants to laugh—maybe at my skirt; maybe at my arms, still held en repos; maybe at Charlotte, bowing in a curtsy so low her fingertips reach the floor. But he does not. No, he strokes his mustache, covering up his mouth. “All right, Mademoiselles Marie and Charlotte,” he says, getting up and pointing at the floor in front of his desk. “Over here.”

Then he spends a long time just looking, eyes wandering face to feet. He probably knows all about Cesare Lombroso, about murderers and whores and crooks of every sort being born that way, about the signs they carry in their faces that tell the world. Will he ask me to leave now, to wait for Charlotte in the corridor? I pull in my chin, thinking to shrink my jaw, but what if it makes my neck appear short? Just stop, I tell myself. He makes a circle in the air with his finger, and we turn. “On your bellies,” he says after a long while.

I get onto my belly and wonder at the nerve of Charlotte, who says, “Monsieur Pluque, I know all the barre exercises, the center ones, too. I can copy anything Antoinette shows me. I really can. I can do a line of demi-tours that is very straight. I can show you.” She gets herself ready, one foot out in front, arms croisé. Should I do the same?

“On your belly, Mademoiselle Charlotte.”

No, I should not. His voice is like a wintry gust.

“Now, plié,” he says. “No, no, no, Mademoiselle Marie. Keep your rump from popping up.” Then his hand is upon my backside, pushing it down flat, and my bent knees splay out to the sides. “Loose hips.”

I know from Antoinette it is something a dancer needs, hips loose enough to let the fronts of the thighs roll out to the sides when she leaps or stands still, even lifts up a leg. With him unable to glimpse my twisted teeth, I allow myself a smile.

Then he tells us to straighten our knees and raise our shoulders and ribs, arching our backs. Crouching beside me, he pushes my forehead with the heel of his hand. “More,” he says. “More arch.”

It makes me wince, the way he barks.

“Antoinette has you practicing back bends?”

“No, Monsieur.”

“It’s unusual,” he says, “such suppleness in a girl your age.”

He tells us to stand and we do, Charlotte more slowly and making a pretty flourish with her arms.

“Now for your feet,” he says, moving to a spot just in front of Charlotte. He claps his hands twice. Somehow she knows he is asking for a foot, and she moves her arms *à la seconde* and makes a grand battement that ends with her ankle in his waiting palm. She stretches that ankle straight, arches her entire foot, not just her toes, but he says nothing about her dancer’s feet.

I copy the way she got her foot into his hand, but I make a mess of it, and he has to scoot out of the way, that or get himself kicked. I gasp, just a little, and he chuckles, like it does not matter in the least, and then he acts no different about my feet than Charlotte’s. He calls for a violinist and while we wait, he goes back to looking at the papers on his desk and my mind drifts to wondering whether his telling Antoinette she was ugly and skinny is even true.

An old man with a white mustache and a violin comes into the office and makes a little bow. “Something in four-four, a little mournful,” Monsieur Pluque says, coming around to the front of his desk again. The old man lifts up his bow, sets it down on the strings and then there is music filling up the air.

“Dance, when you are ready,” Monsieur Pluque says.

I stand still as death, feet in first position, arms *en repos*, my mind flitting, crisscrossing to such an extent that I cannot make sense of what we have been asked to do. I feel my skin bristle, nerves aflame.

And then Charlotte whips around, not teetering a bit, in a straight line of demi-tours, and Monsieur Pluque claps his hands together, loud, just once, and the music halts. “No. No. No. Enough,” he says, again a loud bark. “I asked for demi-tours? No. I am not interested in what steps you think you know.” He clears his throat. “Shut your eyes. Listen to the music. Then tell me what the music says.” The music starts up again.

I shut my eyes. I wait, listening hard to the music reaching underneath my skin. But I do not know what to do. I listen more, harder, and I cannot think of anything except that the music sounds like a leaf drifting down from a tree. And then it comes to me, sudden, like a clap of thunder one minute and teeming rain the next: I am supposed to be that drifting leaf. I start slowly, just my head, side to side, and listen for slapped together hands stopping the violin. I add my arms, little sways back and forth. The music grows and so do my swaying arms. And I let myself drift, feel myself lifting up, then floating, then tugged by the spinning wind, then drifting some more. I keep it up, until the music slows down and then stops, and I am a leaf quiet on the ground. I open my eyes. “Exactly,” Monsieur Pluque says, but I do not know if he is talking to me or Charlotte.

With the two of us wedged into the single chair in front of his desk, he opens up a tall book of pages thick from handling. He asks for our full names, our street and the number of our lodging house, our mother’s name and occupation and then our father’s, and I should be speaking up, saying Papa is dead, but I do not and eventually Monsieur Pluque remembers what he already knows and says, “Oh, yes. Never mind.”

“That book of yours, it’s where you write out the names of the petits rats?” Charlotte asks.

He leans back, his mouth puckered to a tight ring, and tilts his chair onto two legs. “Mademoiselle Charlotte, you remind me remarkably of Antoinette, with her tendency to say whatever she pleases and never wanting to wait,” he says, and I know we are meant to remember Antoinette

losing her spot with the Opéra ballet. He flips his chair forward so it is back on all four legs. “Mademoiselles Marie and Charlotte, tomorrow morning, then. Nine o’clock. Madame Gagnon, downstairs, will have your names in the register. Follow one of the petits rats up to Madame Théodore’s practice room. Come early. You won’t find it on your own.”

With the way I swallow a smile, there has to be the ugliest of grimaces upon my face. And Charlotte, gripping the arm of the chair, looks to be holding herself firm against some force wanting her to leap up. “Dismissed,” he says.

We are quiet in the corridor, quiet while we jump up and down squeezing each other tight, quiet while we change out of the practice skirts. We stay quiet on the stairs, also passing Madame Gagnon’s loge. Even with the rear entrance doors only a step or two away, I whisper when I say, “But where is Antoinette?” She is not on the bench, waiting, like we arranged, and I cannot think of a time when Antoinette said to meet at such and such a spot and was not there.

Charlotte peers into the sunshine of the courtyard beyond the doors. “She’ll be out by the gate.” Same as for me, the possibility of Antoinette forgetting us does not exist.

We pass through the doors and then we gallop and leap and knock shoulders as we run across the courtyard bursting with our news. But out by the gate, still there is no Antoinette. Still she is not there.

## Antoinette

That old Pluque, such a louse, with the way he said my name, not a minute ago, when I was upstairs telling him I brought Marie and Charlotte to audition for the school. “Antoinette van Goethem,” he said, so full of scorn, like I picked his pocket a dozen times, and right in front of Marie and Charlotte. Not that either took notice—not with Marie blanched whiter than the pearly teeth of Charlotte and Charlotte curtsying like she was bowing down to a herd of abonnés, applauding on their feet. Old Pluque, he won’t like it, not a bit, such airs as she puts on.

When the girls were in the toilet, changing into practice skirts—the loge of the petits rats was a hundred flights of stairs away—I said how it is with Papa dead and Maman turned to absinthe and me left in charge of two girls who don’t have the smallest clue about fending for themselves. I let him know I knew all about the abonnés, how there are some who don’t give a lick whether a girl is twelve or sixteen, and in a final bit of petitioning on behalf of Marie, that no way was Charlotte wandering the corridors of the Opéra without her sister close at hand. “You turn an eye the other way,” I said. “I know enough to know I can’t count on you.”

And old Pluque, he had the nerve to say, “Those sisters of yours, they’d be better off looking after themselves.” But I did not blurt out about



staying up half the night mending stockings and washing practice skirts and worrying myself to death. I did not say about pinching eggs on account of those two girls or fussing with their hair. No, I thought about Marie and Charlotte and clamped my lips tight.

I spend a minute in the darkened stairwell, waiting for the hotness of my cheeks to fade. Sure as sure Madame Gagnon is going to step into my path, and I will not give her the happiness of seeing my face red.

Passing by her loge, I peek past the door, and there she is, loathing in her slanty eyes that old Pluque is truthfully upstairs considering Marie and Charlotte. “Old Pluque said to thank you for not delaying the girls,” I say. “And don’t you worry none. I let him know you are good and miffed about the way he don’t bother with the register.”

“Never did you know when to keep that trap of yours shut.”

I lift my skirt and make a little curtsy. “Well, then,” I say, “off to see what Monsieur Leroy’s got for me.”

Monsieur Leroy hires the walkers-on at the Opéra, signing us up for a week’s work at a time, and scowling Madame Gagnon—she knows she don’t have a chance of poisoning him against me. Forever he is walking clear around the office of the chief of singing, all so he don’t have to pass by her loge, not when she is always lecturing about the register he don’t often bother to update.

I join the line outside his office and lean up against the wall, thinking it miserly that the Opéra don’t splurge on a couple of benches for the walkers-on, especially when the dressing rooms of the étoiles are all done up with draped silk and tassels and chaises longues an empress would see fit to use. I never been inside one. But I expect what I hear is true. Always, even when the evening’s entertainment is an opera, an abonné gets his moment of leering at the ballet girls upon the stage, at least the fifteen minutes of a ballet divertissement stuck between the acts; and if he wants

more, just a stairwell away is the Foyer de la Danse. It is where the abonnés linger during intermission and before the curtains open up, always without their wives, all barred from going inside. Around them the most beloved of the ballet girls limber up, wearing close to nothing, an ankle upon the barre positioned at the eye level of the abonnés gulping champagne upon the banquettes. Those nearby dressing rooms of the étoiles, they have to be grand. No one would want the richest of the abonnés, the ones venturing up to the rooms as invited guests, complaining about the shabbiness of the decor.

The lineup is not much, not yet, and I hate to talk low about my fellow walkers-on, even if my words are true, but plenty of them are dawdling on their lumpy mattresses, heads splitting and mouths pasty dry from drinking up the two francs Monsieur Leroy handed over after the curtain dropped last night. I reach second in line, so very close to sitting down across from Monsieur Leroy, when a boy I put at eighteen gets up from the spot. He is passing through the office doorway when he winks a saucy wink. Boys don't wink usually, not at me, and I look over my shoulder, but there is only a child with a scabbed nose and then after him, an old lady missing both her eyeteeth. With the winker already stepping into the corridor, I miss the chance to look to my feet, smiling the smallest little smile, just enough so that saucy winker can guess about me being pleased. He was not much to look at, no, not with that scrub-brushy hair of his creeping low on his forehead and his black eyes sinking too deep beneath the weighty ridge of his brow and his jaw looking like the sort on those dogs it is best to steer away from in the streets. Still, I like a boy who winks.

I make up my mind then and there to wink back next time, but then I start to wonder about missing my only chance. I ditch the lineup, figuring that boy cannot have got much past the back gate of the Opéra. But outside there is no sign of him. "Dunce," I say. Now it is back to waiting all over again in that miserable line of Monsieur Leroy, but as I turn back to

the Opéra, there is the winking boy, leaning up against the wall, his foot propped behind him and a home-rolled smoke hanging from his lips.

He winks, and I wink back.

He pulls on his smoke. “I like a girl who winks,” he says.

Looking to the scuffed toes of my boots, I say, “You a walker-on?”

“Just for a bit of fun. You?”

“I appear on the stage pretty regular, most nights, some afternoons, too, if they are figuring out about the blocking and need someone for holding a spot. You get anything today?”

“Old Leroy says I got to pay a fine before I get anything more,” he says. “Three minutes late and he tells me I owe half an evening’s wage.”

I don’t say about the fines being nothing new, just shift my weight onto my back leg, thinking to chat for a bit.

“Those ballet girls and singers, always on the stage, they aren’t paying fines.”

“You’re wrong about that,” I say. Almost always when I tell about being a ballet girl, back before, a boy leans in close. “Was once a ballet girl myself.”

His eyes wander over me, head to toe and then back up again. “A coryphée?”

I nod, finishing with my chin jutting a little high. It is the posture I take when I lie, particularly with Maman, and most often my lofty chin is enough to shut her up. I never did pass the examination elevating me from the second quadrille to the first, never mind the ones coming after that; but the winker, he don’t know one rank from the next and no need to start explaining about the lowest rung—second quadrille—and the rungs that come after that—first quadrille, coryphée, sujet, première danseuse, étoile.

He takes another pull and tilts his head back, his chin ending up just a little higher than my own. “Prove it,” he says.

Arms croisé, I plié in fourth position, and then, rising onto the toes of

my left foot, I bring the toes of my right to my knee and whirl around fast, whipping that lifted leg out to the side and then pulling the toes back to the knee. I make the turn again and again—eight very nice fouettés en tournant, even with my skirt getting in the way. I stop steadily, and feeling foolish now that I showed off the only step that ever got me a nod from old Pluque, I make a lowly curtsy, worthy of a walker-on.

He breathes out a whistle, long and low. “Got time for a glass?” he says.

Marie and Charlotte are meeting me at the bench just inside the doors when they are done, and I’ve got to see Monsieur Leroy, and there is the broom of Madame Legat to borrow, the clipped locks of Marie’s hair to be swept up. Also there is Charlotte, who is going to be leaping with excitement and expecting kisses and Marie filled up with trepidation no matter what the morning held.

“Can’t,” I say to the winker. “Waiting for my sisters.” Smoke drifting up from his parted lips, I jerk my thumb in the direction of the rear entrance. “They are seeing about spots in the dance school.”

“Not you?”

“Done with all that.”

The weighty ridge of his brow lifts up.

I hold my back good and straight. “Not pretty enough.”

“You got pretty eyes,” he says. “Like chocolate pools.” The winker leans in, putting his face close enough that I smell his smoky breath. “I like how straight you stand up, too.”

“No slouching. Not in the ballet.” I tilt my chin toward the couple of practice rooms tucked up under the rafters of the Opéra roof.

“Come for a glass,” he says. “A glass and a few laughs.”

“Maybe a drop of cassis, so long as it’s somewhere close.”

“I’m Émile.” He squashes the butt of his smoke on the Opéra wall, leaving a sooty streak. “Émile Abadie.”

“Antoinette van Goethem,” I say, and he takes my hand from hanging at my side and puts a kiss just beneath the wrist.