

ELEMENTE DE INTERTEXTUALITATE ÎN *EVGHENI ONEGHIN*

CECILIA MATICIUC*

Fenomenul *intertextualității* nu este nou, recent este doar termenul respectiv. Orice scriere poate fi analizată din această perspectivă, în virtutea inevitabilei relații de dependență dintre text și câmpul sociocultural. Deja este un adevăr evident faptul că nicio scriere nu poate fi complet nouă, ci reprezintă o reluare a altora, anterioare ei, așadar orice text se integrează într-un așa-numit „text infinit”, reprezentat de întreaga producție umană de până la acel moment, stabilind cu acesta o profundă interrelaționare. Cărțile vorbesc întotdeauna despre alte cărți și trimit la alte cărți, fenomenul intertextualității fiind nelimitat în spațiu și timp. În procesul creației, autorul implică întreaga sa rețea de lecturi și în acest caz se vorbește de o intertextualitate intenționată, însă relații de acest tip apar și involuntar, prin impregnarea firească a oricărei cărți cu datele unui context cultural, social, istoric etc. De cealaltă parte, prin actul lecturii este reactivată erudiția culturală a cititorului, care este chemat să devină complice și să recreeze opera prin diverse corelații.

Despre o intertextualitate intenționat practică de autor vorbim în legătură cu „romanul în versuri” *Evgheni Oneghin*, creație care îl arată pe A.S. Pușkin un scriitor de o modernitate frapantă. Dincolo de sintagme, devenite clișeu, precum „poetul național al Rusiei” ori de formularea entuziastă a lui Apollon Grigoriev „Pușkin este totul pentru noi” (care, spusă în 1859, a rezistat până în prezent), se află o serie de aspecte fascinante pe care ne-am obișnuit să le considerăm apanajul literaturii secolului al XX-lea. Printre acestea se află delimitarea instanțelor narative, distanța ironică, punerea în abis și problemele privind receptarea literaturii. În *Evgheni Oneghin* apar variate mijloace de realizare a intertextualității la nivelul scrisului, de la elemente de intertextualitate propriu-zisă, explicită (citate și aluzii), și elemente paratextuale (mottourile și cele 44 de adnotări de la sfârșitul romanului) până la chestiuni legate de lecturile personajelor (ce nume și cum citesc ele), context în care apar și referiri la personaje din alte opere literare, universale ori rusești. La Pușkin, intertextualitatea se realizează nu în mod inconștient și sporadic, ci în mod voit și controlat.

* Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” al Academiei Române, Iași, str. Th. Codrescu, nr. 2, România.

Evgheni Oneghin reprezintă o scriere puternic ancorată în cultura universală, iar elementele de intertextualitate pe care le vom semnala nu sunt altceva decât dovezi ale acestei ancorări. Firește că nu doar acest roman, ci toată creația lui Pușkin poartă urmele imensei acumulări culturale, bazate pe cunoscuta pasiune pentru lectură a scriitorului care, la vârsta de nouă ani, îi citea, printre alții, pe Plutarh și pe Homer. În cei aproape 200 de ani de exegeză pușkiniană, mulți comentatori au vorbit la modul general despre *Evgheni Oneghin* ca despre o sinteză de cultură rusă și de cultură europeană, un text original ce prezintă viața din Rusia începutului de secol XIX, susținându-și ideea cu mult citata afirmație a lui Bieliniski, conform căreia acest roman este „o enciclopedie a vieții rusești și o operă în cel mai înalt grad națională”.

Pușkin a lucrat o perioadă îndelungată, între 1823 și 1832, la *Evgheni Oneghin*, fiind conștient încă de la început de complexitatea elaborării unui „roman în versuri”, după cum îi scria lui Viazemski când a început să scrie. În perioada respectivă se produce, de fapt, maturizarea artistică a poetului, fapt care se reflectă în evoluția de la planul inițial de a realiza o operă cu un caracter satiric la o prezentare a tabloului vieții rusești din epocă (cu păstrarea unor accente satirice). Pentru conturarea acestui tablou, autorul se referă în permanență la personalități ale vieții culturale contemporane lui, de la omul de teatru Aleksandr Aleksandrovici Șahovskoi, dramaturgul și traducătorul Iakov Borisovici Kneajnin la Pavel Aleksandrovici Katenin, cel care a tradus *Cidul* lui Corneille (reprezentat pe scena petersburgheză în 1822), la Ekaterina Semionova (cea mai cunoscută actriță a vremii) și la Charles-Louis Didelot (cunoscut balerin petersburghez). Abundenta informație culturală este plasată firesc, astfel încât nu pare nimic forțat și nu se produce un efect de aglomerare. Un crâmpoi din vastul tablou este prezentarea lumii teatrului din Petersburg, unde se adună societatea înaltă și în care Evgheni Oneghin petrece mult timp: „Ce magic loc! Aici-nainte,/ Fonvizin străluci din plin/
Ca frate-al libertății sfinte –/ Și-ndemânaticul Kneajnin;/ Aici poporul preamărise/ Pe Ozerov, ce împărțise/ Semionovei, din faima-i, și/ Aici Katenin reînnoi/ Tot geniul lui Corneille, ca lava;/ Și biciuise Șahovskoi/ Cu-al comediilor șuvoi;/ Aici Didelot știu ce-i slava;/ Și-aici între culise, hei,/ Zburară tineri, anii mei”¹ (Pușkin 1955: 13).

În altă parte, se vorbește despre Avdotia Istomina, „o Terpsihora rusă”, balerină foarte cunoscută la vremea aceea, care, asimilată de Pușkin cu muza dansului, devine legendară. Tot la ea, probabil, se referă naratorul, care a iubit o balerină și care cunoaște dezamăgirea în dragoste la fel de bine ca Oneghin, prietenul său, și atunci când aduce o adevărată odă „piciorușului” acestei balerine, recurgând la personaje mitologice pentru realizarea unor comparații (Diana, Flora – zeița florilor și a primăverii, Terpsihora – muza dansului și a muzicii): „Sunt

¹ În original: „Волшебный край! там в стары годы,/ Сатиры смелый властелин,/ Блистал Фонвизин, друг свободы,/ И переимчивый Княжнин;/ Там Озеров невольны дани/ Народных слез, рукоплесканий/ С молодой Семеновой делил;/ Там наш Катенин воскресил/ Корнеля гений величавый;/ Там вывел колкий Шаховской/ Своих комедий шумный рой,/ Там и Дидло венчался славой,/ Там, там под сению кулис/ Младые дни мои неслись”.

minunați obrajii Florei/ Și ai Dianeii sâni – și ei,/ Dar piciorușul Terpsihorei,/ E mai de preț, amicii mei!”² (Pușkin 1955: 20).

Din tabloul general nu lipsește nici președintele Academiei Ruse, Aleksandr Semionovici Șişkov, scriitor conservator, care era împotriva introducerii în limba rusă a împrumuturilor străine. Pușkin își asumă o atitudine de frondă față de opiniile acestuia privind limba rusă și se arată deschis la adoptarea unor sintagme din limbi străine (*spleen, dandy, far niente*), mai ales din franceză: „Părând că-i o fotografie/ *Du comme il faut*... (Vezi, nu m-apuc,/ Șişkov – nici nu știu – s-o traduc)”³ (Pușkin 1955: 180). Un alt prilej de a ironiza *Dicționarul Academiei* este descrierea vestimentației la modă a lui Oneghin: „În limba rusă, ce să fac?! Nu-s: *pantaloni, jiletcă, frac*! Dar văd, sunt vinovat de schisme,/ Că stilul meu, modest și-așa,/ L-aș fi putut oricum cruța/ De multe neologisme,/ Deși-am privit, destul de rar,/ prin Academicul Glosar”⁴ (Pușkin 1955: 17).

Dar nu numai personalitățile culturale își găsesc loc în roman, ci și persoane reale notorii la vremea respectivă, cum era Elena Mihailovna Zavadovskaia, transformată aici în personajul Nina Voronskaia și numită „Cleopatra Nevei”. De altfel, nu numai Pușkin a lăudat frumusețea ei (și nu numai în acest roman), ci și alți scriitori, precum I.I. Kozlov și P.A. Viazemski.

Desigur, Pușkin se referă și la poeții contemporani lui, pe care îi admira, printre care prietenul său P.A. Viazemski, apoi Anton A. Delvig, Nikolai M. Iazikov (cunoscut în 1820 ca autor de elegii) și E.A. Baratinski, pe care Pușkin îl considera unul dintre cei mai buni poeți ruși. În această galerie de scriitori ruși ai secolului al XIX-lea, figura cea mai proeminentă este cu siguranță cea a poetului și dramaturgului Gavriil Romanovici Derjavin, evocat în câteva versuri care se referă la un cunoscut episod real din biografia lui Pușkin (examenul public la liceu, din 8 ianuarie 1815), când poezia *Amintiri despre Țarskoe Selo* a tânărului Pușkin a atras lauda entuziastă a lui Derjavin, care a murit un an mai târziu: „Derjavin chiar ne prețuise,/ Murind ne-a binecuvântat”⁵ (Pușkin 1955: 174).

Există numeroase aluzii autobiografice precum cea de mai sus în *Evgheni Oneghin*, toate conturând identitatea unui narator care fascinează prin vivacitate, ironie și umor. Apar frecvent enclave de autoreferire, cadre pentru narațiunea propriu-zisă, care pot fi considerate pagini de veritabilă punere în abis prin istorisiri privitoare la însăși scrierea romanului, ca în versurile următoare: „Amici ai lui Ruslan, Ludmillei!/ Îngăduiți, pe albul filei/ S-aduc din viață un ecou/ Despre-al romanului erou:/ Amicul meu Oneghin, iată,/ Pe țărmlul Nevei s-a născut,/ Pe unde poate-ai petrecut,/ Iubite cititor, vreodată,/ Și eu ades m-am desfătat.../ Dar azi cu

² În original: „Дианы грудь, ланиты Флоры/ Прелестны, милые друзья!/ Однако ножка Терпсихоры/ Прелестней чем-то для меня”.

³ În original: „Она казалась верный снимок/ *Du comme il faut*... (Шишков, прости:/ Не знаю, как перевести)”.

⁴ În original: „Но *панталоны, фрак, жилет*./ Всех этих слов на русском нет:/ А вижу я, винюсь пред вами./ Что уж и так мой бедный слог/ Пестреть гораздо б меньше мог/ Иноязычными словами./ Хоть и заглядывал я встарь/ В Академический словарь”.

⁵ În original: „Старик Державин нас заметил/ И в гроб сходя, благословил”.

Nordul sunt certat”⁶ (Pușkin 1955: 6). Adnotarea „Scris în Basarabia”, ce corespunde ultimului vers, trimite la autobiografie prin referirea la „ostilitatea” Nordului, întrucât Pușkin a început să lucreze la acest roman în 1923, ultimul an de exil la Chișinău, departe de Petersburgul a cărui amintire îi provoacă melancolie.

Prin întreruperea firului narațiunii și adresarea directă către cititor, același narator abordează diverse chestiuni de metodă, lămuriri ce funcționează ca elemente de artă poetică. O asemenea lămurire, cât se poate de modernă, privește pericolul de a identifica naratorul cu personajul principal: „Iubire, sat, câmpii senine/ Și flori și lene! – Toate-mi plac!/ Între Oneghin și-ntr-o mine,/ Vedeți, deosebire fac:/ Ca cititorul rău de gură,/ Sau vreun patron de editură,/ Vreo calomnie ticluind,/ Figura mea aici ghicind,/ Să nu proclame sus și tare/ C-am mâzgălit al meu portret,/ Ca Byron, falnicul poet,/ De parcă noi n-am fi în stare/ Să scriem de alții-n vers viori,/ Ci numai despre noi și noi”⁷ (Pușkin 1955: 31). Alături de trimitere la scriitorii din Antichitatea greacă și latină (Homer, Ovidiu, Petrarca), precum și la scriitorii ruși amintiți anterior, prezența elementelor preluate din romantismul european întregeste aspectul intertextualității. După cum afirmă însuși poetul rus și după cum remarcă și contemporanii⁸, Byron a fost un model constant pentru Pușkin, însă, în ce privește acest roman, comun cu *Pelerinajul lui Childe Harold* este doar tiparul epic. Între cele două scrieri există diferențe de stil și de atmosferă – neguroasă și sumbră la Byron, luminoasă la Pușkin.

Trimiteri la Byron apar pe întreg cuprinsul romanului. Naratorul evocă la un moment dat serile de vară petrecute pe malul Nevei împreună cu Oneghin, povestindu-și unul altuia întâmplări care i-au dezamăgit și i-au determinat să se îndepărteze de societatea înaltă cu ispitele ei. Acesta este un prilej pentru a construi o trimitere la fluviul Brenta, la Italia descrisă cu admirație de Byron în poemul *Pelerinajul lui Childe Harold*: „Voi, adriaticelor valuri,/ O, Brenta! Voi veni spre Sud./ Ca inspirat visând pe maluri,/ Vrăjitul grai să vi-l aud!/ El sfânt e-n fiii lui Apollo./ Un bard englez l-a prins de-acolo./ Prin lira lui e azi și-al meu”⁹ (Pușkin 1955: 28). Poate aici, în versul care în traducere *ad litteram* este „mândra liră a

⁶ În original: „Друзья Людмилы и Руслана!/ С героем моего романа/ Без предисловий, сей же час/ Позвольте познакомить вас:/ Онегин, добрый мой приятель,/ Родился на берегах Невы./ Где, может быть, родились вы/ Или блистали, мой читатель:/ Там некогда гулял и я:/ Но вреден север для меня”.

⁷ În original: „Цветы, любовь, деревня, праздность,/ Поля! я предан вам душой./ Всегда я рад заметить разность/ Между Онегиным и мной,/ Чтобы насмешливый читатель/ Или какой-нибудь издатель/ Замысловатой клеветы./ Сличая здесь мои черты,/ Не повторял потом безбожно./ Что намарал я свой портрет,/ Как Байрон, гордости поэт./ Как будто нам уж невозможно/ Писать поэмы о другом./ Как только о себе самом”.

⁸ Printre cei care au remarcat această similitudine se află și C. Negruzzi, care l-a cunoscut personal pe Pușkin, „acest Byron al Rusiei, ce avu un sfârșit atât de tragic” (Negruzzi 1872: 218), la Chișinău, în perioada în care poetul era exilat în Basarabia. În Scrisoarea VII (*Calipso*), Negruzzi vorbește despre relația de iubire dintre poetul rus și frumoasa Calipso, care a inspirat poezia *Șahul negru*.

⁹ În original: „Адриатические волны,/ О Брента! нет, увижу вас/ И, вдохновенья снова полный./ Услышу ваш волшебный глас!/ Он свят для внуков Аполлона./ По гордой лире Альбиона/ Он мне знаком, он мне родной”.

Albionului”, Pușkin afirmă, mai limpede decât oriunde, că Byron este modelul său cel mai important. Romanul lui Pușkin este textul scris pe un palimpsest pe care anterior se afla poemul lui Byron, iar înaintea acestui poem – scrierile altor autori. Evocarea Italiei păstrează din Byron și referirea la Torquato Tasso, prin aluzia la faptul că gondolierii venețieni obișnuiau să cânte strofe din poemul acestuia, foarte popular în Italia de atunci: „Un glas de corn ne tot robea/ C-un cânt născut din noapte parcă./ Mai dulce însă, mai cu-avânt./ E-n noapte-al lui Torquato cânt”¹⁰ (Pușkin 1955: 27). Poetul englez îl elogiază pe Tasso, el însuși pelerin la un moment dat prin orașele Italiei, ca și eroul byronian: „Poetului mă-nchin, dar văd chilia/ În care-Alfonso, din porniri haine,/ I-a surghiunit cu sila poezia;/ Dar Tasso dobândit-a veșnicia” (Byron 1985: 365). În *Cântul al patrulea* al poemului menționat, în descrierea Veneției, numele lui Tasso apare alături de numele altor scriitori elogiați – Dante, Ariosto și W. Scott, care se regăsesc și în romanul lui Pușkin, ca niște semne încă neșterse de pe acest palimpsest, dar perfect integrate în hipertextul pușkinian.

Tot o influență a lui Byron se observă în alegerea unor epigrafe, ca și în construirea unui sistem de adnotări la sfârșitul operei. Mottoul general al romanului este un fragment dintr-o pretinsă „scrisoare particulară” și avertizează asupra complexității caracterului personajului principal: „Pétri de vanité, il avait encore plus de cette espèce d’orgueil, qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d’un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire”. Limba franceză în care este scris acest text indică pe de o parte faptul că personajul respectiv aparține societății înalte, unde în corespondență nu era folosită rusa, ci franceza (scrisoarea Tatianeii către Oneghin a fost redactată tot în franceză și „tradusă” de autor), iar pe de altă parte semnalează faptul că personajul în discuție este un „semi-rus”. Vanitatea, orgoliul și indiferența sunt trăsături care amintesc de Childe Harold, eroul romantic sumbru și impetuos, dominat de pasiuni tumultuoase, cu care Pușkin îl compară pe Oneghin de la începutul și până la sfârșitul romanului.

Se pare că, dintre elementele de intertextualitate prezente în *Evgheni Oneghin*, epigrafele au atras cele mai multe comentarii ale cercetătorilor ruși, printre care se află I.M. Lotman, S.G. Bocearov, N.L. Brodski, V. Nabokov și S.D. Krijanovski. Pentru fiecare dintre cele opt capitole ale romanului, Pușkin a ales câte un motto ce reflectă conținutul capitolului. Acestea sunt citate din scrierile unor autori pe care Pușkin îi prețuiește: cneazul Viazemski, Horațiu, Malfilâtre, omul de stat Jacques Necker, Jukovski, Petrarca, Byron și cei trei scriitori ruși ale căror afirmații despre Moscova le citează poetul la începutul capitolului al șaptelea: Dmitriev, Baratînski și Griboedov. Pentru primul capitol, Pușkin a ales un vers dintr-o elegie a cneazului P.A. Viazemski, *Prima zăpadă*: „Te grăbește să trăiești, te zorește să simțești”¹¹. În poezia lui Viazemski, acest vers exprimă încântarea, entuziasmul trăit de erou și iubita lui, care se plimbă cu sania în prima zăpadă.

¹⁰ În original: „И нас пленяли вдалеке/ Рожок и песня удаля.../ Но слаще, среди ночных забав,/ Напев Торкватовых октав!”.

¹¹ În original: „И жить торопится и чувствовать спешит”.

Cunoscând aceasta, am putea crede că personajul pușkinian trăiește sentimente similare celor descrise în poezia lui Viazemski. Celelalte epigrafe reflectă fidel conținutul capitolului, cum o face, de exemplu, citatul din poemul lui Jukovski, plasat la începutul capitolului al cincilea și menit să vorbească despre visul premonitoriu al Tatiane (o Svetlana pușkiniană) legat de duelul și uciderea lui Lenski: „O, de n-ai cunoaște visele de groază,/ Tu, Svetlana mea!”. În mod surprinzător, prin alegerea mottoului pentru primul capitol, Pușkin construiește o opoziție. Dacă Viazemski scrie despre iubire, tinerețe și entuziasm, Pușkin scrie despre dezamăgire și despre o prematură îmbătrânire a sufletului. La începutul primului capitol, Oneghin zboară în diligență prin praful drumului, grăbindu-se, fără niciun fel de entuziasm, în satul în care se află unchiul său bolnav, pe care urmează să-l moștenească, iar în această situație nu există nici iubire, nici iubită și nici o sanie care zboară prin zăpada proaspătă. În acest fel, cititorul ia pentru prima oară contact cu ironia pușkiniană. Pentru capitolul al doilea, poetul alege un vers din Horațiu în latină („O, rus!”) și pornește de la acesta pentru a face un joc de cuvinte, obținând, printr-o pseudo-traducere, invocația „O, Rusie!”¹², menită să creeze „o opoziție de calambur între tradiția imaginii condiționate literar a satului și reprezentarea satului rus real”¹³ (Lotman 1991: 326).

În *Evghehi Oneghin* apar și citatele explicite, probabil cele mai răspândite modalități de interrelaționare a textelor și maxima concretizare intertextuală, care, deși sunt doar patru la număr, contribuie în mod important la crearea efectului ironic. Aceste citate sunt marcate cu italice în original: „Poftit la samovar – e seara,/ Iar Dunia toarnă ceai rusesc;/ « Ia seama, Dunia! – îi șoptesc »;/ Pe urmă îi aduc chitara/ Și miorlăie (o, tată drept!)/ *Iubite, în iatac te-aștept!*”¹⁴ (Pușkin 1955: 40). În adnotarea aferentă, Pușkin indică sursa citatului: „Din prima parte a poemului *Rusalca Niprului*”. Este vorba despre opera-feerie *Das Donauweibchen* a compozitorului austriac Ferdinand Kauer, una dintre cele mai populare opere de la începutul secolului al XIX-lea, care începuse să fie reprezentată pe scena din Petersburg în 1803, cu titlul *Dneprovskaia rusalka*. Cu ajutorul citatului – aria din prima parte a operei care se bucura atunci de mare popularitate, Pușkin exprimă atitudinea ironică față de această tipică scenă de aranjare a unei căsătorii, în care tânărul vizat cade victimă unui „scenariu” penibil.

În altă parte, apare citatul erudit, materializator de intertextualitate (Hăulică 1981: 56): „De ele îngrozit fugeam,/ Pe fruntea lor parcă citeam/ Inscricția din iad asemeni:/ *Lăsați speranțele pe veci!*...”¹⁵ (Pușkin 1955: 66). Versul lui Dante – inscripția de deasupra porților Infernului – are în contextul creat de Pușkin efect

¹² În original: „О, Русь!”, se pronunță aproape identic cu „rus”, cuvânt latin ce înseamnă țarină.

¹³ În original: „Двойной эпиграф создаёт каламбурное противоречие между традицией условно-литературного образа деревни и представлением о реальной русской деревне”.

¹⁴ În original: „Зовут соседа к самовару./ А Дуня разливает чай./ Ей шепчут: «Дуня, примечай!»/ Потом приносят и гитару./ И запищит она (бог мой!)/ *Приди в чертог ко мне золотой!*...”.

¹⁵ În original: „И, признаюсь, от них бежал./ И, мнится, с ужасом читал/ Над их бровями надпись ада:/ *Оставь надежду навсегда*”.

hiperbolizant și, în final, ironic. Nota lui Pușkin („*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*. Autorul nostru, modest, nu a tradus decât prima jumătate a celebrului vers”) aduce mai multe elemente care merită discutate. În primul rând apare diferențierea între vocea care narează întâmplările și care se prezintă drept autor al romanului și vocea autorului care „supervizează” totul și a cărui identitate este cunoscută – A.S. Pușkin. Autorul adnotărilor se dovedește aici ironic la adresa naratorului. În al doilea rând, în mod surprinzător, în această notă nu se indică sursa citatului, așa cum apare în alte locuri, prin urmare sunt înșelate în mod voit așteptările cititorului, care nu scapă, nici el, de ironie. Autorul notei are încredere în cultura cititorului și l-ar jigni dacă ar indica sursa acestui vers atât de celebru, dar în alte note nu se sfiște să arate sursa vreunui citat din Viazemski sau Baratinski, să citeze din *Confesiunile* lui Rousseau, să semnaleze un vers de Griboedov sau chiar să atragă atenția că un anumit fragment din roman reprezintă o parodie la niște versuri de Lomonosov.

O asociere originală este aceea dintre un citat în textul propriu-zis și o aluzie în adnotare. Vladimir Lenski vizitează mormântul brigadierului Larin, pe care nu-l mai văzuse din copilărie și amintirea despre el ia forma unui bine-cunoscut citat din *Hamlet*: „*Poor Yorick – a-ngânat el moale, / În brațe dânsul m-a purtat. / De câte ori nu m-am jucat / Cu-a sa medalie de luptă!*”¹⁶ (Pușkin 1955: 52). Nota lui Pușkin aduce informații privind sursa citatului: „*Sărmanul Yorick!*, celebra exclamație a lui Hamlet în fața craniului bufonului (vezi Shakespeare și Sterne)”. Neașteptată este însă trimiterea la scriitorul anglo-irlandez Laurence Sterne, mai bine spus ceea ce contează aici este mai ales această trimitere, deoarece, ca și în exemplul discutat mai sus, indicarea sursei unui citat atât de celebru putea fi omisă. Relațiile intertextuale se ramifică într-un mod excepțional. Scena la care trimite Pușkin este aceea în care pastorul Yorick, personajul lui Laurence Sterne din *O călătorie sentimentală*, aflat la Versailles în timpul voiajului în Franța, este luat de Conte drept personajul lui Shakespeare, bufonul regelui. Pastorul, căruia nu i se întâmpla pentru prima dată acest lucru, înțelege că în niciun caz Conte nu este capabil să facă diferența între personajul respectiv și o persoană reală cu acest nume. Unul dintre prelații Bisericii nu putuse accepta „să cerceteze predicile scrise de măscăriciul rigăi Danemarcei” (Sterne 1986: 102). La rândul lui, Conte nu poate accepta că „sunt doi Yorick”:

„Bietul Conte de B. n-a făcut altceva decât a căzut în aceeași greșeală.
– *Et, Monsieur, est-il Yorick?* strigă Conte.
– *Je le suis*, am zis. – *Vous?* – *Moi, moi qui ai l'honneur de vous parler, Monsieur le Comte. – Mon Dieu!* rosti el, îmbrățișându-mă. – *Vous êtes Yorick?*” (Sterne 1986: 102).

Întorcându-se cu pașaportul, Conte persistă în aceeași greșeală: „De-ar fi fost vorba de oricine altcineva în afară de măscăriciul rigăi, adăugă Conte, nu l-aș fi putut căpăta în aceste două ceasuri” (Sterne 1986: 104). Abia acum devine clară intenția lui Pușkin de a se distanța ironic față de practica de a utiliza fără

¹⁶ În original: „*Poor Yorick!* – молвил он уныло. – / Он на руках меня держал. / Как часто в детстве я играл / Его Очаковской медалью!”.

discernământ asemenea achiziții culturale. Poate din cauza imaturității, Lenski nu reușește să-și gestioneze informațiile culturale și face o asociere nepotrivită, care frizează ridicolul. Cercetătorul L.N. Brodski este cel care atrage atenția asupra faptului că aici se ironizează întrebuintarea nepotrivită a clișeeleor livrești:

„Prin trimiterea la Sterne, autorul operelor *Tristram Shandy* (1760) și *O călătorie sentimentală* (1767), Pușkin își dezvăluie în mod subtil atitudinea ironică față de Lenski în folosirea deplasată a numelui bufonului englez pentru brigadierul Larin. [...] Gluma lui Pușkin, ascunsă în această notă, a fost îndreptată spre maniera nepotrivită de a întrebuinta șabloanele livrești, clișeele poetice”¹⁷ (Brodski 2005: 342).

Din romanul pușkinian nu lipsesc nici aluziile la propriile opere, cum este aceea la poemul *Demonul*, scris în 1823. Poetul indică în acest fel o asemănare între scepticul chinuit de plictiseală Oneghin și eroul poemului, în care contemporanii îl recunoscuseră pe Aleksandr Raevski, prietenul lui Pușkin din perioada exilului în Sud: „Pe critici tu temeii nu-ți pune,/ E greu (de-acord) pe-al lumii val,/ Ce printre cei cu-nțelepciune/ Să treci drept tip original,/ Extravagant peste măsură,/ Sau o satanică făptură/ Sau Demonul meu propriu chiar”¹⁸ (Pușkin 1955: 179).

Modul cel mai spectaculos de stabilire a unor legături intertextuale în *Evgheni Oneghin* este prezentarea lecturilor fiecărui personaj. Pentru cunoașterea acestor personaje, devine foarte important *ce* anume citesc și *cum* citesc ele. În același timp, se dezvoltă astfel o adevărată panoramă literară a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

În ce îl privește pe narator, natura sa autobiografică se dezvăluie și la nivelul preferințelor literare, în care poate fi recunoscut cu ușurință autorul însuși, cel care îl citea cu plăcere pe Apuleius, dovedind gustul pentru satiră, dar nu și pe Cicero, din cauza limbii latine, pe care Pușkin nu a agreat-o în liceu. Fiind la curent cu autorii „la modă” ai vremii, naratorul nu ezită să ironizeze snobismul și superficialitatea „vreunei doamne” din înalta societate, care se încumetă să vorbească despre autori ce se bucurau de apreciere în cercurile liberale rusești de la începutul secolului al XIX-lea, precum economistul Jean-Baptiste Say sau juristul englez Jeremy Bentham: „Mai sunt femei ce cu emfază/ Pe Say și Bentham comentează,/ Dar conversațiile lor/ Nu-i chip să le suporti ușor./ Și ele sunt așa curate,/ Inteligente și cu har,/ Atât de cuvioase par,/ Așa prudente, așezate./ Inaccesibile... încât/ Te bagă-n *spleen* numaidecât”¹⁹ (Pușkin 1955: 24). Adnotarea

¹⁷ În original: „Ссылкой на Стерна, автора «Тристрама Шенди» (1760) и «Сентиментального путешествия» (1767), Пушкин тонко раскрывал своё ироническое отношение к Ленскому в его неуместном применении имени английского шута к бригадиру Ларину. [...] Шутка Пушкина, запрятанная в примечании, направлялась на манеру некстати применять книжные штампы, поэтические клише”.

¹⁸ În original: „Предметом став суждений шумных,/ Несносно (согласитесь в том)/ Между людей благоразумных/ Прослыть притворным чудачком,/ Или печальным сумасбродом,/ Иль сатаническим уродом,/ Иль даже демоном моим”.

¹⁹ În original: „Хоть, может быть, иная дама/ Толкует Сея и Бентама,/ Но вообще их разговор/ Несносный, хоть невинный вздор;/ К тому ж они так непорочны./ Так величавы, так

lui Pușkin, menită, chipurile, să atenueze imaginea prea puțin măgulitoare a doamnelor, pe care o creaseră aceste versuri, îngroașă, de fapt, ironia:

„Întreagă această strofă plină de ironie nu este altceva decât o laudă publică la adresa frumoaselor noastre compatrioate. Tot în același gen, sub forma unei muștrări, Boileau îl preamărește pe Ludovic al XIV-lea. Doamnele noastre îmbină cultura cu amabilitatea și severa puritate a moravurilor cu acel farmec oriental, de care a fost atât de mult încântată M-me de Staël (vezi: *Dix années d'exil*)” (Pușkin 1955 : 183).

Ca și doamnele despre care a fost vorba în fragmentul anterior, Evgheni Oneghin invocă în conversații numele lui Say și al lui Bentham, însă el are ca adevărat o viziune practică, materialistă, de aceea îl citește și pe economistul Adam Smith, dar îi disprețuiește pe Homer și Theocrit. De fapt, aceste opțiuni corespund primei etape surprinse de autor din viața lui Oneghin. Interesele de lectură ale acestui personaj variază pe parcursul romanului, reflectând într-un mod fidel stările lui sufletești și intelectuale.

La începutul romanului, i se face un portret de Don Juan cu o intensă viață mondenă, care se îmbracă după ultima modă și strălucește în conversații. Ca o altă modalitate intertextuală, apar adesea nume de personaje celebre sau de personalități reale menite să contureze, prin comparații, un portret cât mai clar al personajului. Vorbind despre *dandy*-ul Oneghin, autorul îl numește „al doilea Ceaadaev”, realizând o asociere pe baza unui aspect neașteptat. Nu pentru ideile filosofice este invocat aici numele lui Piotr Ceaadaev, ci criteriul comparației este „arta vestimentației”, aspect pentru care celebrul iluminist rus mai era cunoscut în epocă. În această primă fază, lecturile sunt menite să-i aducă lui Oneghin informațiile necesare pentru a întreține conversațiile mondene. Educația superficială a eroului pușkinian, care citea cu scopul de a lăsa impresia că este educat, și nu atât din dragoste adevărată pentru lectură, atrage ironia autorului: „Găsea îndeajuns latină/ Să descifreze-un epigraf./ Vorbea de Juvenal, agale./ Sfârșea scrisorile c-un *vale*./ Din *Eneida* el abia/ Un vers sau două-și amintea”²⁰ (Pușkin 1955: 8). Pentru el, atât cultura, cât și iubirile au stat sub semnul superficialității din cauză că nu au reușit să-l ajute „să afle-al vieții rost” (*ibidem*).

Astfel, Oneghin intră în altă etapă, a dezamăgirii totale, când nu-l mai interesează nimic din toate cele care îl antrenaseră până atunci în viața socială (cultură, iubiri, intrigă etc.). Deși el încearcă să continue lectura „cu scop de laudă”, de însușire a înțelepciunii altora, pentru a putea participa ca și înainte la conversațiile mondene, acum „citea, citea, dar tot degeaba:/ Trădări, prostii, plictis intens,/ Nici conștiință și nici sens”²¹ (Pușkin 1955: 25). În această fază îl cunoaște naratorul și se împrietenește cu el. Deși sunt încă foarte tineri, amândoi se

умны,/ Так благочестия полны,/ Так осмотрительны, так точны,/ Так неприступны для мужчин./ Что вид их уж рождает сплин”.

²⁰ În original: „Он знал довольно по-латыне,/ Чтoб эпитафьи разбиратъ,/ Потолковать об Ювенале./ В конце письма поставить *vale*./ Да помнил, хоть не без греха./ Из *Энеиды* два стиха”.

²¹ În original: „Читал, читал, а все без толку:/ Там скука, там обман иль бред;/ В том совести, в том смысла нет”.

consideră „loviți de viață”. Dezamăgirea și plictiseala îl determină pe Oneghin să renunțe la lecturi, care s-au dovedit incapabile să-i aducă vreo satisfacție. Rece, pragmatic și măcinat de *handra*, personajul lui Pușkin începe să semene cu Childe Harold, cel chinuit de *spleen*: „O boală crudă peste seamă –/ E timp să știm pricina sa –/ Ce-n englezește *spleen* se cheamă,/ Iar rușii o numesc *handra*,/ I-a retezat treptat avântul./ Să-și tragă-un glonț?/ Păzească sfântul!/ Nici gând să-ncerce așa pas;/ Dar el din viață s-a retras,/ La fel ca Childe Harold, blazatul,/ În lume apărea distant;/ Nici intrigă, nici danț galant,/ Nici vreo privire, nici oftatul,/ Nimic nu-l tulbură vreun pic,/ În seamă nu mai ia nimic”²² (Pușkin 1955: 23). Pe parcursul romanului, portretul lui Oneghin se va completa cu trăsături ce amintesc, în același joc intertextual, de Werther al lui Goethe, de Adolf al lui Benjamin Constant și de Melmoth al lui Metiurin.

Prietenia pe care Oneghin cel sceptic și blazat o leagă cu tânărul idealist și înflăcărat Vladimir Lenski marchează o altă etapă, care presupune revenirea la cărți. Această întoarcere la lectură se produce în contextul mutării lui Oneghin la moșia în posesia căreia intră după moartea unchiului său și se poate explica, pe de o parte, prin schimbarea mediului de viață, iar pe de altă parte prin influența discuțiilor purtate cu Lenski. Acesta din urmă se întorsese din Germania și avea o cultură cât se poate de modernă, întemeiată pe filosofia lui Kant și pe lecturile din Schiller și Goethe. Deși cei doi prieteni nu seamănă deloc și au o experiență de viață complet diferită, ei se prețuiesc reciproc în virtutea apartenenței la categoria oamenilor deosebiți de restul societății. Oneghin are idei liberale, înlocuiește iobăgia cu birul, atrăgând nemulțumirea vecinilor de moșie, atât din cauza acestor idei, cât și din cauza faptului că nu îi vizitează niciodată și îi evită cu orice preț. El refuză mediocritatea și nu-și dorește să se încadreze în tiparul societății, care cuprinde aventuri amoroase la douăzeci de ani, căsătorie cu zestre la treizeci, confortul și lipsa de griji la cincizeci de ani și, în final, respectul societății pentru o viață exemplară.

În această perioadă de liniște, Oneghin îl citește mai ales pe Byron: „Ghiaurul, Don Juan cu toane,/ Și încă două-trei romane/ În care veacul s-oglindea/ Și omul nou descris era/ Cum e și fără compromisuri/ Cu sufletul lui decăzut,/ Arghirofil și abătut,/ Hrănindu-se mai mult din visuri,/ Cu capul înrăit, flămând,/ De vane acțiuni fierbând”²³ (Pușkin 1955: 156). Se remarcă acum faptul că în interesele lui de lectură au apărut câteva schimbări, de vreme ce Oneghin începe să citească romane, pe care mai înainte le disprețuia. Cercetătorii arată că, judecând

²² În original: „Недуг, которого причину/ Давно бы отыскать пора,/ Подобный английскому сплину,/ Короче: русская хандра/ Им овладела понемногу;/ Он застрелиться, слава богу,/ Попробовать не захотел,/ Но к жизни вовсе охладел./ Как Child-Harold, угрюмый, томный,/ В гостиных появлялся он;/ Ни сплетни света, ни бостон,/ Ни милый взгляд, ни вздох нескромный./ Ничто не трогало его,/ Не замечал он ничего”.

²³ În original: „Певца Гяура и Жуана/ Да с ним еще два-три романа./ В которых отразился век/ И современный человек/ Изображен довольно верно/ С его безнравственной душой,/ Себялюбивой и сухой,/ Мечтанью преданной безмерно,/ С его озлобленным умом,/ Кипящим в действии пустом”.

după ciornele păstrate, cele „două-trei romane” erau lucrări apreciate ale vremii: Metiurin, *Melmoth vagabondul* (1820), Benjamin Constant, *Adolphe* (1815), René Chateaubriand, *Geniul creștinismului* (1802). Acestea sunt cărțile pe care le găsește Tatiana atunci când vizitează moșia lui Oneghin, după plecarea lui în călătoria menită să-i aline chinul sufletească provocat de uciderea lui Lenski în duel.

Tatiana citește cărțile lui Oneghin și „descoperă o nouă lume”, complet diferită de lumea romanelor pe care obișnuia să le citească ea. Tăcută „ca Svetlana”, fiica cea mare a Larinilor are o viață interioară bogată, hrănită de lecturi și superstiții. Ca și eroina lui Jukovski, ea caută să interpreteze visele și, la îndemnul dădacei, încearcă să-și afle ursitul. Este visătoare, melancolică și sensibilă, calități care o transformă în „victimă” perfectă a romanelor sentimentale pe care le citește cu naivitatea specifică vârstei. Romanele lui Samuel Richardson, Jean-Jacques Rousseau, M-me de Staël, cu personajele și poveștile lor, conduc la niște reprezentări care nu au nimic de-a face cu realitatea, astfel încât Tatiana devine un personaj care amintește de Don Quijote. Preferându-l pe Grandison, omul virtuos, lui Lovelace, tipul seducătorului, ea construiește o imagine a iubitului ideal și nu-i mai rămâne decât să aștepte: „Demult a ei închipuire/ Ardea de dor și chin cumplit./ Flămândă de ceva sortit;/ Demult a inimii zbućnire/ Tot pieptul tânăr i-apăsa./ Ea aștepta... pe cineva”²⁴ (Pușkin 1955: 58).

Atunci când apare Oneghin, Tatiana își spune (după cum mărturisește în scrisoare) „acesta-i El!”, iar cărțile respective capătă un sens nou: „Acum, ce-atență ea citește/ Romane dulci din alte țări,/ Cum bea, c-un farmec ce-o răpește./ Seducătoarele-nșelări!/ De forța visului scornite/ Creațiuni însuflețite:/ Amantul Iuliei Wolmar,/ Malek-Adel și de Linar/ Și Werther, fire fatalistă/ Și Grandison, al minții domn,/ Ce nouă ne provoacă somn,/ Toți pentru visătoarea tristă/ Se contopiră într-un chip:/ Oneghin este prototip”²⁵ (Pușkin 1955: 59). Autorul strecoară în această enumerare propria opinie despre anostul personaj al lui Richardson – Grandison „ce nouă ne provoacă somn” – pentru a se delimita de respectivele opțiuni literare. Însă lui Richardson și personajului său nu-i lipsesc admiratorii. Mama Tatianei, Praskovia Larina, citise în tinerețe aceste romane și suspinase după un Grandison inaccesibil, ca și verișoara ei, Alina. La Moscova, în perioada în care merge să o scoată în lume pe Tatiana pentru căsătorie, se reîntâlnește după multă vreme cu verișoara, acum bătrână și suferindă, care, încă de la primele cuvinte, imediat după ce îi este prezentată Tatiana, îi vorbește Larinei despre „Grandison” al ei, tânărul de care fusese îndrăgostită în tinerețe: „Cuzino, Grandison... ții minte?” –/ „Ce Grandison?... a, Grandison!/ Pe unde-i?” – „Stă la Simion,/ În Moscova, ca și-nainte:/ La nuntă el m-a invitat,/ Recent, când fiul

²⁴ În original: „Давно ее воображенье,/ Сгорая негой и тоской,/ Алкало пищи роковой;/ Давно сердечное томленье/ Теснило ей младую грудь;/ Душа ждала... кого-нибудь”.

²⁵ În original: „Теперь с каким она вниманьем/ Читает сладостный роман,/ С каким живым очарованьем/ Пьет обольстительный обман!/ Счастливой силою мечтанья/ Одушевленные создания/ Любовник Юлии Вольмар,/ Малек-Адель и де Линар,/ И Вертер, мученик мятежный,/ И бесподобный Грандисон,/ Который нам наводит сон,/ Все для мечтательницы нежной/ В единый образ облеклись,/ В одном Онегине слились”.

și-a-nsurat”²⁶ (Pușkin 1955: 165). Spre deosebire de verișoara ei, Larina a renunțat la visele acestea și a devenit o moșiereasă pragmatică.

Dovedind o viziune modernă, autorul dezaprobă net felul în care se raportează Tatiana la cărțile citite, introducând astfel idei privitoare la receptarea literaturii: „Crezându-se o eroină/ A favoriților autori:/ Clarisă, Iulie, Delfină,/ Tatiana, prin păduri, în zori,/ Cu cartea-n mână rătăcește,/ În paginile ei găsește/ Ascunsu-i foc și-naltu-i vis,/ Tot rodul inimii deschis./ Oftează, propriu i se pare/ Tristeță și elan străin/ Și pe de rost șoptește lin/ Eroului ei drag scrisoare.../ Însă eroul de pe tron/ În niciun caz nu-i Grandison”²⁷ (Pușkin 1955: 60). Fata rătăcește singură prin păduri, cu „primejdioasa”²⁸ carte” în mână. Pericolul despre care vorbește Pușkin constă în lectura inadecvată, în faptul că Tatiana se identifică cu personajele feminine din cărțile citite. Această manieră de raportare la literatură, pe care o vom regăsi la Emma Bovary, este considerată de Vladimir Nabokov „cel mai grav lucru pe care îl poate face un cititor”:

„Există cel puțin două feluri de imaginație în cazul cititorului. Să vedem care dintre cele două este cel ce trebuie folosit la citirea unei cărți. Primul este unul comparativ, inferior, care susține emoțiile simple și este de natură personală. (Există câteva subvarietăți din această primă categorie a citirii emoționale). O situație dintr-o carte este resimțită intens pentru că ne amintește de ceva ce ni s-a întâmplat sau de cineva pe care îl cunoaștem sau l-am cunoscut. Sau, la fel, un cititor pretuiește o carte pentru că îi evocă o țară, un peisaj, un mod de viață, fulgurații din propriul trecut. Sau, și acesta este cel mai grav lucru pe care-l poate face un cititor, se identifică cu un personaj din carte. Acest tip inferior de imaginație nu este acela pe care țin eu să-l folosească cititorii.

Deci care este instrumentul autentic ce trebuie folosit de cititor? Acesta este imaginația impersonală și plăcerea artistică” (Nabokov 2004: 3).

Revenind la Oneghin, trebuie menționată și etapa în care el călătorește prin Rusia, mai întâi la Nijni Novgorod, apoi în Caucaz și în Taurida. Spre deosebire de Byron, Pușkin nu pune accentul pe trăirile eroului pelerin, despre care aflăm doar că este copleșit de tristețe. Prezentarea acestei călătorii alunecă în evocarea Odesei (ba „prăfuită”, ba „noroioasă”), așa cum a cunoscut-o poetul. Din această etapă a vieții lui Oneghin lecturile lipsesc, dar, odată cu revenirea la Petersburg, Oneghin se întoarce la cărți în niște condiții absolut neașteptate. El o revede pe Tatiana, care se schimbase din fata naivă de la țară într-o doamnă stăpână pe sine și echilibrată, și se îndrăgostește într-un mod răvășitor. Iubirea pentru Tatiana ia locul *spleen*-ului, se manifestă tot ca o boală a sufletului și îl consumă la fel. În această situație,

²⁶ „Кузина, помнишь Грандисона?” — Как, Грандисон?... а, Грандисон! Да, помню, помню. Где же он? — „В Москве, живет у Симеона; Меня в сочельник навестил; Недавно сына он женил”.

²⁷ În original: „Воображаясь героиней/ Своих возлюбленных творцов,/ Кларисой, Юлией, Дельфиной,/ Татьяна в тишине лесов/ Одна с опасной книгой бродит,/ Она в ней ищет и находит/ Свой тайный жар, свои мечты,/ Плоды сердечной полноты,/ Вздыхает и, себе присвоив/ Чужой восторг, чужую грусть,/ В забвенье шепчет наизусть/ Письмо для милого героя.../ Но наш герой, кто б ни был он,/ Уж верно был не Грандисон”.

²⁸ Cuvânt omis în traducerea lui G. Lesnea.

Oneghin se folosește de cărți ca de un anestezic, fapt ce explică lecturile eterogene (romane sentimentale, aforisme și anecdote, cărți cu teme medicale, cărțile filosofilor sceptici etc.) din autori precum istoricul englez Gibbon, scriitorul italian Alessandro Manzoni, filosoful german Herder, publicistul francez Sebastian Chamfort, medicul și fiziologul francez Marie François Xavier Bichat²⁹, medicul elvețian André Tissot, filosoful francez Pierre Bayle și scriitorul francez iluminist Fontenelle: „Și iar citi fără s-aleagă:/ Gibbon, Manzoni și Rousseau,/ Madame de Staël, lucrarea-ntreagă,/ Chamfort și Herder și Tissot,/ Pe Bel cel sceptic îl citise./ Pe Fontenelle în tot ce scrise,/ Și dintr-ai noștri pe câțiva,/ Nimic din mână nu lăsa:/ Și almanahuri, și jurnale”³⁰.

La rândul ei, Tatiana îl iubește în continuare pe Oneghin, așa cum recunoaște, cu onestitate și complet lipsită de cochetărie, însă îl respinge cu fermitate, invocând credința pe care este datoare să i-o poarte soțului ei. Acest răspuns, la fel de surprinzător precum sentimentele de dragoste ale eroului ce părea iremediabil indiferent, a atras admirația multor comentatori, dintre care cel mai cunoscut este F.M. Dostoievski. El îl condamnă pe Oneghin pentru lipsa de încredere în „idealurile țării sale”, pentru *spleen*, pentru faptul că nu se dovedește un rus adevărat și o „canonizează” pe Tatiana (pentru multă vreme, având în vedere că se găsesc și în prezent voci care să repete aceste lucruri):

„Tatiana este cu totul altfel: un tip ferm, care stă ferm pe solul său. E mai profundă și, firește, mai inteligentă decât Oneghin. [...] E un tip pozitiv, nu unul negativ, tipul frumuseții pozitive, este apoteoza femeii ruse și ei i-a hărăzit poetul să rostească ideea poemului în celebra scenă a ultimei întâlniri dintre Tatiana și Oneghin” (Dostoievski 2000: 325–326).

Modul în care îl înțelege Dostoievski pe Oneghin se explică prin concepțiile slavofile ale scriitorului, astfel încât putem spune că acesta este „Pușkin al lui Dostoievski”, parafrazând titlul eseului Marinei Țvetaeva – *Pușkin al meu*. Vladimir Nabokov atrage atenția asupra erorilor pe care le face Dostoievski în celebrul discurs din 1880 (soțul Tatianei nu era bătrân, iar Oneghin nu a călătorit în străinătate) concluzionând că „Dostoievski nu a citit cu adevărat *Evgheni Oneghin*”³¹ (Nabokov 1998: 560) și, mai mult, vorbește în termeni duri despre opiniile acestuia referitoare la alți scriitori:

„Dostoievski-publicistul este unul dintre acei purtători de cuvânt al unor banalități greoaie (care răsună până astăzi), al căror răcnet îi degradează în mod atât de absurd pe Shakespeare și pe Pușkin până la condiția obscură a tuturor idolilor de ghips ai tradiției academice de la Cervantes la George Eliot”³² (Nabokov 1998: 560).

²⁹ Nume omis în traducerea lui G. Lesnea.

³⁰ În original: „Стал вновь читать он без разбора./ Прочел он Гиббона, Руссо,/ Манзони, Гердера, Шамфора,/ Madame de Staël, Биша, Тиссо,/ Прочел скептического Беля,/ Прочел творенья Фонтенеля./ Прочел из наших кой-кого./ Не отвергая ничего:/ И альманахи, и журналы”.

³¹ În original: „Достоевский по-настоящему *Евгения Онегина*» не читал”.

³² În original: „Достоевский-публицист был одним из тех рупоров тяжеловесных банальностей (звучащих и по сей день), рев которых так нелепо низводит Шекспира и Пушкина до неясного положения всех гипсовых идолов академической традиции от Сервантеса до Джорджа Элиота”.

Dostoievski supralicitează calitățile Tatiane, lucru pe care Pușkin nu l-a făcut. Eroina are o sensibilitate și o naturalețe care o individualizează în societatea mondenă în care este obligată să trăiască și care nu o mulțumește, însă răspunsul exemplar dat lui Oneghin în finalul romanului se află în strânsă legătură cu mai vechile reprezentări despre sine și despre ceilalți sugerate de cărțile „primejdiioase”, și nu cu propriile sentimente. Se pare că Tatiana a rămas o visătoare, ea se află încă sub influența aceluiași cărți și se identifică în continuare cu personajele feminine îndrăgite, precum Clarissa Harlowe, dar între timp Oneghin s-a transformat, în viziunea ei, din virtuosul Grandison în seducătorul Lovelace care trebuie respins, cu prețul nefericirii și al suferinței asumate.

BIBLIOGRAFIE

- Восеаров 1974 = С.Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина: Очерки*, Москва, Наука.
- Brodski 2005 = Н.Л. Бродский, *Евгений Онегин*, роман Пушкина. Комментарий, Москва.
- Byron 1985 = George Gordon Byron, *Pelerinajul lui Childe Harold*, traducere de Aurel Covaci, în *Opere*, vol. I, *Poezia*, București, Editura Univers.
- Dostoievski 2000 = F.M. Dostoievski, *Pușkin (Eseu)*. Discurs rostit la 8 iunie în cadrul întrunirii Societății Iubitorilor Literaturii Ruse, în *Jurnal de scriitor*, vol. III, traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov și Emil Iordache, Iași, Editura Polirom, p. 321–337.
- Hăulică 1981 = Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, București, Editura Eminescu.
- Krijanovski 1994 = С.Д. Кржижановский, *Искусство эпитафия (Пушкин)*. В кн.: С. Кржижановский. *Страны, которых нет. Статьи о литературе и театре. Записные тетради*, Москва, Издательство Радикс.
- Loghinovski 2000 = Elena Loghinovski, *Pușkin și problemele existenței în memoria literaturii. Studii de intertextualitate*, Chișinău, Editura Litera.
- Lotman 1991 = Ю.М. Лотман, *Роман Пушкина Евгений Онегин* Комментарий», Москва, Издательство Просвещение.
- Nabokov 2004 = Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură*, traducere de Cristina Rădulescu, București, Editura Thalia.
- Nabokov 1998 = В.В. Набоков, *Комментарий к роману А.С. Пушкина Евгений Онегин*, перевод с английского, Санкт-Петербург, Издательство Искусство.
- Negruzzi 1872 = Constantin Negruzzi, *Negru pe alb. Scrisori la un prieten*, în *Scrierile lui Constantin Negruzzi*, vol. I, *Păcatele tinereților*, București, Librăria Soces.
- Pușkin 1955 = А.С. Пушкин, *Евгений Онегин. Роман în versuri*, în românește de George Lesnea, București, Editura Cartea Rusă.
- Pușkin 1959 = А.С. Пушкин, *Евгений Онегин*, Драматические произведения, Собрание Сочинений в десяти томах, Том четвертый, Москва, Государственное издательство Художественной Литературы.
- Sterne 1986 = Laurence Sterne, *O călătorie sentimentală. Jurnalul pentru Eliza*, traducere, prefață și note de Mihai Miroiu, București, Editura Univers.

ELEMENTS OF INTERTEXTUALITY IN *EVGHENI ONEGHIN*

ABSTRACT

This article aims to point out some elements of intertextuality which appear in the “verse novel” *Evgheni Oneghin* by A.S. Pouchkine. Here the intertextuality does not emerge unconsciously and sparsely (as it is sometimes the case with the 18th and 19th-century writers), but willingly and systematically. The analysis follows the means by which intertextuality is brought up within the process of writing, starting with the elements of basic intertextuality – the explanatory level (quotations and allusions) and the paratextual level (the mottos which open the chapters, and the annotations at the end of the novel) – and finishing with issues dealing with the characters’ favorite readings (what and how they read) implying also characters from other Russian or foreign literary works. Additional evidences of the novel’s modern approach are also emphasized, such as the articulation of the narrative instances, the ironic distance, the droste effect and reception theory matters.

Keywords: *Alexandre Pouchkine, intertextuality, modernity, reception theory.*