это преувеличение: автор чрезвычайно подвижен и неуловимо текуч и меняется «в продолжение поэмы в зависимости от самого материала» [4, с. 137] — он то стремящийся к точности и полноте эпический рассказчик, то светский болтун, то легкомысленный ухажер, то человек, переживший сердечную драму и глубоко затаивший «любви воспоминанье». Больше того, сама изменчивость образа автора преобретала конструктивную роль, так как помимо фабульного движения материала обеспечивала движение внефабульное. «Сила отступлений была в переключении из плана в план... перенесение из одного плана в другой, само по себе двигало» [4, с. 138].

Получалось, что «жанровый образ автора» разрушался с помощью много- и разножанровости: перед нами и эпик, и элегист, и эпиграмматист, и сочинитель дружеского послания одновременно; однако все это вовсе не означало, что вместо одного клише возникало несколько. Та самая подвижность, о которой только что говорилось, мешала окостенению форм — страстная влюбленность остранялась ироничностью, ироничность — гривуазностью, изящным цинизмом и т. д. Подвижность и изменчивость тона определяли саму функцию повествования в «Руслане и Людмиле».

Включение в поэму автора-рассказчика не являлось нововведением Пушкина; напротив, этот фактор характеризовал именно те жанровые традиции, из которых вырастало произведение. Но получало особую роль расширение эмоционального и смыслового диапазона этого образа: вместо одной, двух, нескольких красок является их пестрое многоцветье, причем переливающееся.

Путь к этому многоцветью подготовили для Пушкина многие: и Ариосто, и Вольтер как автор «Орлеанской девственницы», и Карамзин с его еще недостаточно оцененной «богатырской сказкой» «Илья Муромец» (1794). Автор у Карамзина — это и сентиментальный сочинитель, приглашающий читателя в обитель уединения («Близ моей смиренной хижины,/ На брегу реки прозрачныя...»), и ироник, бросающий на чувствительное изображение легкую тень насмешки («Там мой дедушка на старости / В жаркий полдень отдыхал всегда / На коленях милой бабушки...»). Его интонации в описании любовных эмоций колеблются от сентиментальной растроганности до несколько игривой чувственности; его позиция как повествователя движется через несколько фаз: объективного и бесстрастного всезнания, сопереживания герою, фигуры умолчания, наконец, прямой защиты эстетики нового эпоса («Мы не греки и не римляне; / Мы не верим их преданиям: / Нам другие сказки надобны...»).

Характерно, что и в количественном отношении авторские отступления выдвинулись на весьма видное место, в поэме, занимающей каких-нибудь пятнадцать страниц, не менее пяти таких пассажей (приблизительность подсчета неизбежна ввиду сплавленности лирических отступлений с остальным текстом); из 483 стихотворных строк — не менее 200, имеющих прямое отношение к образу автора. Поэтому создается ощущение, что весь текст накладывается на волну непосредственной беседы с читателем.

Широко распространенное в современной науке мнение связывает открытие такого повествовательного принципа с «Русланом и Людмилой»: «Личность рассказчика, в его непосредственном общении с читателем, являлась организующим началом в построении всей поэмы. Не столько самые события, сколько общение с автором поэмы через его рассказ составляло сущность новой формы поэмы» [3, с. 311] (ср. [5, с. 61]). Строго говоря, это не совсем так. Принцип такой формы уже наметился. Новаторство Пушкина состояло не в соединении различного — иронии и лирики, сказочного и серьезного, прошлого и современного — и не в самом приеме беседы, а в «качестве» того материала, который подвергался интеграции и ложился на разговорную, доверительную волну. Сентиментальная чувствительность карамзинского толка — в большой мере условная маска,