



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

и. а. гурова

Москва

«Осени́о себя осенью...»

(О лирике Игоря Северянина)

Раньше или позже каждый осознает прихотливый характер судьбы, но поэт, может быть, вдвойне принимает ее испытания — когда уходит шумная известность, а ожидание Музы трудно согласуется с поисками путей материальной стабильности, когда забыты многочисленные переиздания и для опубликования хотя бы одного текста поэт, некогда высокомерно смотревший на предшественников и современников с позиции своей литературной самоценности, соглашается на любые корректизы. Именно так обошлась судьба с Игорем Северяниным.

Более того, о месте его поэзии в русском литературном процессе XX в. до сих пор идут споры. Ряд особенностей его идиостиля и многочисленные критические разборы создали совершенно определенный стереотип представлений о творчестве Северянина: салонность тематики, обилие иноязычной лексики, откровенные звуковые и словообразовательные экзерсисы. Исследователи его творчества обычно проводят границу между ранними и как бы «несеверянинскими» поздними, с двадцатых годов, стихотворениями.

В этом смысле особенно важны два поэтических сборника. Вышедший в 1913 г. заявил о появлении талантливого поэта и был высоко и объективно оценен В. Брюсовым:

«Первая большая книга, изданная им... «Громокипящий кубок», — книга истинной поэзии... Не думаем, чтобы надобно было доказывать, что Игорь Северянин — истинный поэт. Это чувствует каждый, способный понимать поэзию...» (Брюсов В. Игорь Северянин).

Сам Северянин считал наиболее удачным сборник 1931 г. «Классические розы», о котором он достаточно самокритично писал в мае 1941 г.: «Я просмотрел все книги, изданные за 23 года отсутствия. Просмотрел наистройжайше. Среди бесчисленного мусора и всякой гнили я отобрал около 80 стихотворений безусловных... Лучшие стихи оказались в сборнике „Классические розы“» (Северянин И. Письма к Г. А. Шенгели).

Осмысляя истоки своей литературной деятельности, поэт писал: «...мое творчество стало развиваться [под влиянием образцовых поэтов и образцовых постановок Мариинской оперы] на двух основных принципах: классическая банальность и мелодическая музыкальность. От первого я стал излечиваться в 1909—10 гг., от второго же не могу, кажется, избавиться и теперь...»¹.

¹ Северянин И. Из книги воспоминаний «Уснувшие весны» // Северянин И. Стихотворения и поэмы 1918—1941. — М., 1990. — С. 381.

Среди тем, которые поэт развивал на протяжении всего творческого пути, важное место занимает тема времен года и прежде всего — оппозиция весны и осени. Особенно интересен динамичный образ осени, представляющий изменения авторского мировоззрения и отражающий некоторые особенности языка поэта.

Осени посвящены стихотворения разных лет («Версесе осенний», «Янтарная элегия», «Осенняя палитра», «Осенняя поэза», «Осенние листья», «Октябрь» и др.), а также тексты, в которых осень представлена как образно-временной ориентир лишь на уровне контекстов. Для многих из этих произведений характерно олицетворение осени². Именно олицетворение позволяет достаточно наглядно проследить эволюцию ценностных ориентиров писателя. Так, в ранних стихотворениях осень — *...старуха в желтый плед закутана, но вздрагивает зябко...* («27 августа 1912 года»); *Приходи, старуха, в старой желтой кофте!* («Осени предчувствие»). В период наибольшей популярности образ претерпел несущественные изменения с сохранением отрицательной оценки: *Ведь осень, говорят, неряха из нерях... И ходят две сестры — она и инфлюэнца, Две девы старые, — и топчутся в дверях.* Показательно название этого стихотворения (1918 г.) — «Пора безжизния»³. В значительно трансформированном виде образ осени представлен в стихотворении 1926 г., вошедшем в сборник «Классические розы»:

Зовущаяся Грустью

Как женщина пожившая, но все же
Пленительная в устали своей,

Из алых листьев клена взбила ложе
Та, кто зовется Грустью у людей...

И прилегла — и грешно, и лукаво
Печалью страсти гаснущей влеча.
Необходим душе моей — как слава! —
Изгиб ее осеннего плеча...

Петь о весне смолкаем мы с годами:
Чем ближе к старости, тем все ясней,
Что сердцу ближе весен с их садами
Несытая пустынность осеней...⁴

Стихотворение нуждается в небольшом лингвистическом комментарии. Слово *усталь* в ССРЛЯ оценивается как устаревшее и просторечное; оно синонимично слову *усталость*; ресурсы общеязыковой синонимии использованы поэтом и при выборе слова *пустынность*, семантическим синонимом которого является слово *пустота*. В сочетании *взбила ложе* имя существительное употреблено в синекдохическом значении (ср. *взбить подушку, перину*). Современный носитель языка вряд ли использовал бы сочетание *смолкаем петь*, заменив *смолкаем* более широким по значению синонимом *перестаем*. В ССРЛЯ мы обнаружим такие значения слова *смолкать*: «переставать говорить, петь, замолкать, умолкать». Форма множественного числа имени существительного *осень* зафиксирована в «Орфоэпическом словаре русского языка» (под ред. Р. И. Аванесова. — М., 1983) и в «Грамматическом словаре русского языка» А. А. Зализняка (М., 1977), причем в обоих изданиях указывается постоянное ударение на основе слова. Словоформы с перемещением ударения отмечены в Словаре В. И. Даля с пометами «нар. в осенях» (предл. пад. мн.), «осенями перм.» и в «Этимологическом словаре русского языка» А. Г. Преображенского (М., 1958) с пометой «диал. в нареч. осеню», что позволяет оценить употребленную форму *осеней* (рифма *ясней — осеней*) как диалектную.

² «Олицетворение — частый троп у Игоря Северянина. Олицетворяются явления природы и городской жизни, конкретные предметы и отвлеченные понятия» (Виноградова В. Н. Игорь Северянин // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилий. — М., 1995. — С. 121).

³ Цит. по изд.: Игорь Северянин. Стихотворения // Библиотека поэта. Малая серия. — Л., 1975; Северянин И. Стихотворения. — М., 1988; Северянин И. Классические розы. Медальоны. — М., 1991.

⁴ Без труда устанавливается связь между «Зовущейся Грустью» и написанными в 1913 г. «Весенними триолетами», в которых при более мягкой модальности отчетливо прослеживается тематическое единство, образная и лексическая близость, подобие экспрессивного синтаксиса.

Название стихотворения «Зовущаяся Грустью» интересно своей парадоксальностью, так как предмет речи в нем не указан, причем эта условная неназванность поддерживается недосказанностью многоточий, завершающих строфы и текст в целом. Кроме того, загадковый или перифразтический характер названия настраивает читателя на традиционный образный ряд. В то же время лексика названия (*грусть* «чувство печали, легкого уныния») и его звуковой облик (повтор [у], [с]) формируют эмоциональную направленность развития текста.

Ямбическая природа названия оказывается прогнозирующей для всего стихотворения, выдержанного в пятистопном ямбе с перекрестной рифмой, образованной чередованием женских и мужских клаузул. Использованный размер, регулярность пиррихиев, большинство которых находится в четвертой стопе, четкое разделение строф многоточием придают тексту характер спокойного размышлений.

Непостоянное количество ударений в строках обеспечивает богатство звучания стихотворения. Наибольшим разнообразием в этом плане отличается первая строфа, в которой для образного воплощения предмета речи (возможно, так передается непредсказуемость женщины) используется разное количество ударений: три, четыре, пять. Следующие две строфы определенным образом упорядочены. Три ударения остаются сигналом первой строки, и три ударения завершают текст, маркируя его конец; все остальные строки содержат равное количество ударений (по четыре).

Каждая строфа имеет свои особенности в составе ударных гласных. Первой, наиболее важной с точки

зрения формирования образа женщины-осени, свойственно также и наибольшее разнообразие звуков: тематически заданный [у] и близкий ему по символике [о] относительно равномерно используются наряду с [е], [и], [а], обладающими иной эмоциональной заданностью. Это максимальное количество разных гласных в сильной позиции. Вторая строфа при сравнительной бедности состава ударных наиболее упорядочена. Легкость ее звучания достигается ассонансом [а] во второй строке (*Печалью страсти гаснущей влеча*) и приблизительным звуковым параллелизмом [и — е — а] в третьей и четвертой строках (*Необходим душё мой — как слава! — Изгиб ее осеннею плеча*). Третья строфа интересна выразительной звуковой антитезой: высокочастотным [е], [а], [и] противостоит двойной [ы] (*несытая пустынность*) заключительной строки, явно участвующий в формировании звукообраза слова *осень*.

Стихотворная *несытая пустынность осеней* возникла совершенно закономерно. 5 мая 1925 г. И. Северянин обращался к А. Барановой, время от времени оказывавшей ему материальную помощь: «...У меня к Вам мольба: поддержите до осени, посылая ежемесячно по 10 хотя бы крон. Каких-нибудь четыре месяца. Иначе я погиб. Я сижу буквально без марки. Ужасно!». Ср. плодоносную осень ранних стихотворений:

Как оливковы листники груш!
Как призываю плоды их висят!
Выди в сад и чуть-чуть поразрушь,—
Это осень простит...

(«Выди в сад»);

Зазолотится урожай осенний,
И станет снова сытым человек
И телом и душой...
(«Лэ VI») —

и поздних:

Все пустота. Такое положенье
Дано тебе, осенняя земля...
(«В опустошенье»);

Где солома от убранной ржи ощетинила
перья
И настроилась заморозками пустая земля...
(«Серебряная соната»).

Повторяющиеся согласные звуки распределяются в стихотворении не-

⁵ Речь идет о звуковом символизме. Еще по М. В. Ломоносову, «...показать можно... через о, у, ы страшные и сильные страсти, гнев, зависть, боязнь и печаль... С [и др.] могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных» (Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Сочинения.— М.; Л., 1961.— С. 364).

равномерно: смысловая сторона текста обуславливает уменьшение количества одних и увеличение количества других. Агрессивная аллитерация [ж], актуализующая слово *женщина*, важное для формирования образной и тропической системы текста, сменяется чередованием [л] и [т] во второй строке, дающим концентрацию этих звуков в третьей и четвертой строках:

Из алых листьев клена взбила ложе
Та, кто зовется Грустью у людей.

При этом разнонаправленность выразительных возможностей звуков приводит к возникновению звуковой антитезы [л]/[т]. Что касается [с], [в], то они пока распределены по строкам два — четыре и один — четыре соответственно. Не употреблявшийся ранее [г], представленный в четвертой строке прописной буквой, сразу выделяется на фоне повторяющихся звуков и задает компактный звукоряд: *Грусть — прiledгла — грешно — гаснущий*. В результате вновь проявляется звуковая антитеза, на этот раз представленная большим количеством звуков: в пятой строке [р], [л], [г] / в шестой строке [ч], [с], [т]. Эта антитеза немного «размыта» из-за небольших вкраплений в шестую строку [л], [г], [в], но и она создает впечатление осуществляемой на уровне звука борьбы. Таким образом, антитетичный звуковой рисунок текста вступает в противоречие с его ритмическим рисунком.

В седьмой и восьмой строках отчетливой звукописи нет. В заключительной строфе, однако, резко сокращается количество [л], [в] и ясно прослеживается намеченная в названии аллитерация [с]. Это проясняет смысловую цепочку, описывающую завуалированный в названии предмет речи: *усталь — листья — Грусть — страсть — старость — пустынность*. Как видим, глубокие звуковые повторы объединили ключевые слова, уже самый состав которых указывает на прямое и переносное значения слова *осень*.

Кроме того, трехчленный звуковой облик текста предопределяет его композиционное строение.

Стихотворение состоит из трех неравных частей, для каждой из которых характерен свой субъект действия или состояния: первая композиционная часть (строки 1—6) — осень; вторая композиционная часть (строки 7, 8) — лирическое «я»; третья композиционная часть (строки 9—12) — «мы». Так проявляется несколько точек зрения на предмет речи. Представленная предельно широко: *зовется у людей* — сменяется обладающей императивной модальностью: *Необходим душа моей* — и далее переходит, при трансформации модальности (*сердцу ближе*), в обобщенное *мы* как точку зрения субъекта некоего суммарного опыта, единство которого выделено синекдохическим употреблением слова *сердцу*. Трехчленность композиционной структуры поддерживается и определенной упорядоченностью тропов. Заключительная строка каждой композиционной части содержит в разном порядке генитивную (в род. п.) метафору и эпитет: *печаль страсти гаснущей — изгиб осеннего плеча — несытая пустынность осеней*. При этом тропы обладают двумя функциями: структурируют текст и, связанные образом осени, создают его (текста) целостность.

В композиции стихотворения очень важна небольшая вторая часть. Являясь пограничной, она тематически и лексически объединяется с каждой из частей. С первой она скреплена образом женщины-осени и постепенностью смены субъекта действия (семантически соотносимые *пленительная — влеча*), с третьей ее связывает общность функционально-смыслового типа речи, рассуждения, а также избранная форма изложения — настоящее неактуальное. В этом плане вторая и третья части противопоставлены первой, которая является повествованием, выполненным в форме прошедшего совершенного времени.

Части речи распределяются в соответствии с двумя функционально-

смысловыми типами речи. На фоне характерного в целом преобладания именных частей речи, обеспечивающих спокойный тон изложения, повествование противостоит рассуждению по наличию существенно большего количества глаголов, а также представленностью причастия и деепричастия.

Большинство имен существительных являются отвлеченными и семантически объединены указанием на эмоциональное состояние человека: *усталь, страсть, грусть, печаль*⁶ (синонимы, формирующие эмоциональную тональность текста); *душа, сердце* (синонимы, скрепляющие композиционные части). Если приведенный ряд дополнить словами других частей речи: *plenительная, лукаво, гаснущий, влеча*, то мы обнаружим, что стихотворение содержит весьма обширный, связанный с традицией XVIII—XIX вв. элегический словарь. «Слова, входящие в эту стилистическую категорию, объединяются тем своим экспрессивным нюансом, который накладывает своеобразную субъективно-эмоциональную печать на любой предмет мысли, названный каким-нибудь из этих слов... Характерной чертой этого поэтического стиля является, между прочим, употребление подобного рода слов в разного рода олицетворениях»⁷. Неслучайность отбора использованных лексических средств подтверждается большим количеством отсылок к жанру элегии: *пять элегии* («Серенада»); *Я аромат элегий пил...* («У К. М. Фофанова»); *Здесь, где все*

так элегично... («Гатчинская мельница») и в конце концов:

Хрустит под сапогом валежник:

Еще недавно здесь был куст.

В моей душе — ведь я элегиcник! —

Отдался грустью этот хруст.

(«Любят только душой»).

Ср. также: «Траурная элегия», «Элегия небытия», «Янтарная элегия», «Маленькая элегия», «Элегия изгнания» и др.

Особенностью лексического состава стихотворения является почти полное, кроме листья клена, отсутствие слов тематического поля «природа». Это, видимо, обусловлено тем, что текст построен на отталкивании от устойчиво закрепившихся ассоциаций, связанных с осенним периодом года (зовется у людей из-за размытости субъекта является в этом смысле подсказкой и может быть истолковано как «обычно зовется»). В первой композиционной части при отсутствии прямого наименования постоянно и разнообразно варьируется мотив осени: *женщина пожившая* (в зн. «много испытавшая, изведавшая в своей жизни»), *усталь*=осень жизни, зрелость, приближение старости → *алые листья*=реальная осень и одновременно символ умирания природы → *грусть*=настроение, навеваемое осенью, эмоционально соответствующее осени → *страсть гаснущая*=осень, умирание чувств. Но в этой цепочке связанных явлений, как и в звуковом оформлении, скрыта противоречивость, разрушающая специфику словаря. Действительно, элегическая лексика организована как контекстуальные антонимы: *пожив-*

⁶ В употреблении синонимов *грусть, печаль* и родственных им слов отчетливо прослеживается стремление к стандартизации сочетаемости. Так, характерное для более ранних текстов оксюморонное использование слов не свойственно стихотворениям периода «Классических роз»: *веселая грусть...* («Поэзия лесной опушки»); *Ты медленно подходишь к дому, Полугрустя, полусмеяясь.* («Не улетай!»); *И будет радостна вам снова Вся эта грустная земля.* («Поэзия сострадания»); *лукавая печаль...* («Эскиз вечерний») — *Грустно-нежное слово «любовница»...* («Любовница»); *И парк мой, глубоко-печальный...* («Наверняка»); *...грусть и нежность, свойственные Рэк.* («Озеро Рэк»).

⁷ Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М., 1959. — С. 371, 372. Ср. также: «У старой поэзии, — непосредственно или через посредство писателей второстепенных, не все ли равно? — он заимствовал размеры, приемы изобразительности, рифмы, весь склад своей речи. Откинув маленькие экстравагантисти, состоящие почти исключительно в употреблении ново-придуманных слов или форм слова, мы в стихах Игоря Северянина увидим естественное продолжение того пути нашей поэзии, по которому она шла со времен Пушкина или даже Державина» (Брюсов В. Указ. соч.).

шая и одновременно *plenительная, усталь и страсть, алые листья и страсть гаснущая*.

Последняя пара контекстуальных антонимов интересна тем, что традиционное цветовое определение *алый* кажется вполне предсказуемым и, более того, закономерным. Во-первых, интенсивные *алый, желтый* и их оттенки постоянно используются для характеристики осенней листвы:

Осенний парк в цвету янтарно-алом. («Янтарная элегия»); Съежились листья желтых акаций. Рыжие лужи... («Томление бури»); Над узкою тропкою клены Алеют в узорчатой грязи... («Мудрость идиллии»); Уже деревья скелетеют И румянеют, и желтеют. («Осенняя поэзия»); Заалеют клены и залимонеют, будут ало-желты. («Осени предчувствие»).

Во-вторых, определение *алый* традиционно связано с чувствами человека, оно не только служит их символом, но и используется для характеристики возлюбленной:

И только губы весенеют — Затем, чтоб я их алость пел... («Поэзия голубого вечера»); Светило над мраморной виллою Алеет румянцем свидания. («Фантазия восхода»);

ср. также в оксюмороне *алый снег мечтаний* («Душистый горошек»).

Более того, слово *алый* и его однокоренные в предшествующих текстах выступали как контекстуальные синонимы или антонимы к словам *грусть, усталость, гаснуть*:

Счастье жизни — в искрах алых... И в очах твоих усталых. («Стансы»); Опять звенит и королеет Мой стих, хоть он — почти старик!.. В закатный час опять алеет Улыбка грустной Эмари. («Март»).

Все это делает вполне мотивированной антитезу *алые листья / страсть гаснущая*.

Тропическая система первой композиционной части нацелена на создание предмета речи, который ускользает от точного описания, выделения объективных признаков. В сильную позицию начала текста вынесен предмет сравнения, являющийся одновременно основой олице-

творения, формирующегося далее на морфологическом уровне глаголами активного действия *взбила, прилегла*, на синтаксическом уровне — определениями и обстоятельствами *пожившая,plenительная, грехно, лукаво*, введением реалий быта (*ложе*). Как итог — нарицательное имя существительное *грусть* переходит в разряд имен собственных *Грусть*.

К олицетворению нарицательных существительных с переводом их в разряд собственных поэт прибегал и ранее; ср.: *В качалке альчущей Молчанье чахлое...* («Чары Лючинь»), но особенно активно этот прием использовался им в 20-е годы. Показательно в этом плане стихотворение 1927 г. «Праздники»:

Три дочки Глупости — Бездарность, Зависть
И Сплетня — шляются, кичась, в толпе...
Их лакированные кавалеры —
Хам, Вздор и барственный на вид
Разврат...
И Пошлость радуется: «Так надо»,
И Глупость делает свои дела...

Кажется, что текст «Зовущейся Грустью» развивается от частного к общему, через описание свойств предмета речи — к его называнию, но выразительный анжамбеман создает лишь эффект нарушенного ожидания, так как объект сравнения вновь не указан, а дан только перефразированное название: *Зовущаяся Грустью — Та, кто зовется Грустью*. Таким образом, вся первая композиционная часть вслед за названием является перифразой, поддерживающей загадковую установку текста.

Вероятно, поэтому введенное во второй композиционной части слово *осенний* осмысляется двояко: в соответствии с сочетаемостью *осеннее плечо* с контекстуальным значением «стареющий, увяддающий» (когда *осенний* выступает как контекстуальный синоним к *поживший* и оба эти слова образуют границу тематического блока, объединяя две первые композиционные части) оно осмысляется и по общезыковому значению

«относящийся к осени», связанному с ключом алые листья. Это совмещение значений находит логическое продолжение в третьей композиционной части, смысловым стержнем которой является оппозиция *весна/осень*.

На фоне лексического разнообразия первых двух строф третья строфа выделяется повторами лексики. Семантически наиболее простой является пара *ближе — ближе*, представляющая собой реализованную многозначность слова: *ближе к старости* — «вскоре наступающий», *сердцу ближе* — оттенок значения «об обобщенности взглядов, интересов». Однако общеязыковая многозначность в контексте служит основой создания антонимов *старость — весна* и синонимов *старость, осень*.

Повтор слова *весна* (*весен*) направлен на создание того семантического потенциала, который уже был реализован в предшествующем развертывании текста у слова *осень*. Символическое значение слова *весна* «молодость, начало чего-либо» подчеркивается его употреблением в форме единственного числа, сочетаемостью с высоким *петь* (очень распространенным в поэзии Северянина; ср. *петь природу, петь о России, петь хвалебные слова*), противопоставленностью контекстуальным синонимам *годы, старость*. Второе словоупотребление входит в антитезу *весны/осени*, в которой оба слова использованы в прямом значении, поддержанном переходом от формы единственного числа к форме множественного, а также антитезой *сады/пустынность*, образованной контекстуальными антонимами (символика сада — важнейшей приметы весны, а значит — юности, радости, также частотна в поэзии Северянина). В результате этого оппозиция *весна/осень* завершает варьирование мотива осени повтором первого звена цепи: *осень=осень жизни, зрелость, приближение старости*. В результате такого развития мотива образуется кольцо, которое истолковывает название текста: *Зовущаяся*

Грустью, женщина пожившая=осень. Более того, традиционный антагонизм весны и осени индивидуально обоснован. Причина его в глубоком различии *страсти и старости*, что реализовано вертикальной антитезой *стать/старость*, противопоставленность членов которой существенно усиlena их паронимической связью и параллельным размещением в строфах.

Выявляемая постепенно антитетичность текста, то скрытая, то явная, реализуется и в определенной динамике размещения стилистически окрашенной лексики. Так, в первой композиционной части стилистически сниженная лексика предшествует высокой, способствуя нарастанию эмоциональности: *пожившая* (разг.), *устала* (внелит., диал.) → *ложе* (высок.); *прилегла* (разг.), *лукаво* (разг.) → *стать* *гаснущая* (книжн., поэт.). Вторая, связующая, композиционная часть стилистически нейтральна и служит как бы осью противопоставления, так как третья часть построена в порядке, противоположном первой: за стилистически высоким *петь*, поставленным к тому же в сильную позицию строфы и строки, следует нейтральная лексика, и происходит закономерное к концу текста падение экспрессии.

В отношения межуровневой противопоставленности вступает и синтаксис, нарушающий размеренное течение речи и тем самым противостоящий ритму и элегическому словарю. Однако синтаксис текста экспрессивно неоднороден: по степени выразительности первые две композиционные части противостоят третьей, нейтральной, но отличаются друг от друга использованными для создания экспрессии средствами.

В первой части наиболее выразительны анжамбеманы (*но все же/Пленительная* и уже упомянутый *ложе/Та, кто*) и парцелляция, которая значительно усиlena умолчанием, разрывающим образ, но в то же время создающим целостность части. Экспрессивность второго предложения обеспечивается его неполно-

той, предшествующим умолчанием, постановкой сказемого в сильную позицию начала второй строфы, а также тире, подчеркивающим многосоставие. При отсутствии запятой в конце строки, которая могла бы отметить начало деепричастного оборота, это тире формирует анжамбеман, поддержаный инверсией *грешно и лукаво... влеча* (а не *прилегла, и грехно, и лукаво*, как провоцирует конец строки), и расставляет авторские смысловые акценты. Выразительности второй композиционной части способствует актуализация сравнения, которое представлено в виде вставной конструкции, выступающей на общем повествовательном фоне как сильный эмоциональный всплеск, вводящий дополнительную тему⁸.

⁸ Постоянная тема славы претерпела отчетливую эволюцию. Осознание собственной избранности характеризует ранние тексты, в которых для определения своего места в литературном процессе активно используются гиперболы. В позднем творчестве И. Северянина слава выступает только как неотъемлемый атрибут юности. Ср. «Пролог», «Прощальная поэзия», «Эпилог», «Я мечтаю», «Самогимны» и «Встреча в Киеве», «Классические розы», «В пути», «Молитва», «В забытии», «Элегия изгнания», «В пустые дни».

Умолчание, завершающее строфи, нацелено на дальнейшее развитие образа и как бы подготавливает падение экспрессивности в третьей композиционной части. Она наиболее нейтральна стилистически и представляет собой рассуждение, состоящее в выдвижении тезиса и его мотивировке, что реализовано сложным предложением. Итоговое умолчание выполняет еще одну функцию этих фигур в тексте: побуждает к продолжению размышлений.

Таким образом, стихотворение «Зовущаяся Грустью» связано с двумя рядами текстов. Истоком этого стихотворения служит классическая элегия, однако при всей тривиальности темы поэту удалось не только индивидуализировано представить предмет речи, но и выявить основу противостояния весны и осени жизни, состоящую в антагонизме страсти и старости. Эта завуалированная антитеза породила внутреннюю напряженность текста. С другой стороны, это стихотворение является переосмыслением (или осмыслением?) ранее созданных стихов, и поэтому в нем даже отдельные слова имеют идиостилевую историю.