

*Вафа Давуд кызы Гаджиева*  
Национальная Академия Наук Азербайджана,  
Институт литературы имени Низами Гянджеви НАНА,  
г.Баку, пр.Г.Джавида,117  
E-mail: [haciyeva\\_vafa@mail.ru](mailto:haciyeva_vafa@mail.ru)

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИЗАМИ  
ГЯНДЖЕВИ «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»: РАСКРЫТИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ  
СЛОЖНОСТИ И СМЫСЛОВЫХ СЛОЕВ

*В статье в качестве художественного текста рассматривается газель из поэмы «Лейли и Меджнун» великого азербайджанского поэта XII века Низами Гянджеви. Цель исследования - выделить факторы, создающие экспрессию лексических единиц на различных уровнях строения текста. В лирических жанрах важен не только понятийный уровень (семасиологический и стилистический), но также и фонетический, морфологический, синтаксический. Выводы: на фонологическом уровне строения текста поэтическая лексика отбирается автором по принципу звукового сходства или различия. В составе таких стилистических фигур как «тоузи», «иштикак» за счет аллитерации и ассонанса создается ритм и музыкальный тон стиха. Повтор созвучных слов на лексико-семантическом уровне текста в составе таких традиционных поэтических категорий как «такрир», «таджнис» и «акс», «табдил», «радд-ас-садр алал-аджуз», с одной стороны, усиливает звуковую экспрессию стиха, а с другой стороны, служит обогащению смысловых оттенков слова, а также способствует эмоционально-эстетическому восприятию текста.*

*Ключевые слова:* газель, «Лейли и Меджнун», структурная поэтика, аллитерация (тоузи), ассонанс

*Введение.* Структурно-семантический анализ поэтической лексики газелей Низами Гянджеви проводится на основе одной из глав поэмы «Меджнун поет газель Лейли».

*Методологическая база.* Методологической основой данного исследования являются труды Р.А.Мусульманкулова, А.Б.Куделина, Н.Ю.Чалисовой, М.-Н.О.Османова, Б. Я.Шидфар, Н.И.Пригариной, М.Кулиевой, Н. Геюшова и др.<sup>1</sup>

*Постановка задачи.* «Словарное значение арабского слова «газаль» - «ухаживание за женщиной», «любезное обхождение с женщиной». В арабской филологической традиции этот термин непосредственно к поэтическим произведениям применялся

<sup>1</sup> Османов М.-Н.О. Стиль персидской поэзии IX-X вв. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. док.ф.н., М.: 1970; Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI-XII вв.). М.: 1974; Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VII-XI вв.). М.: Наука, 1983; Пригарина Н.И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке – В кн.: Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М.: Наука, 1983; Рашид ад-Дин Ватват. Сады волшебства в тонкостях поэзии // Исследование, перевод и комментарий Н. Ю. Чалисовой. М.: 1985; Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X-XV вв. - Москва: Наука (Главная редакция восточной литературы), 1989; Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун (филологи -ческий перевод с персидского языка на азербайджанский М. Ализаде), Баку: Элм, 1981; Н. Геюшов. Теоретические основы словесного искусства, предисловие книги М. Кулиевой. Классическая восточная риторика и азербайджанская литература, Баку: Озан, 1999.

достаточно редко, ибо, как считали арабские теоретики поэзии, «газал – это сама мысль о любви к женщине» (Кудама ибн Джафар), «это любезное обхождение с женщинами и изменение своего характера в соответствии с их нравом...» (Ибн Рашик). [1, s.11]

Известно, что «изучение текста на уровне структурной поэтики не предполагает «выхода» к исторической обстановке, в которой создавалось произведение, его сопоставление с другими художественными явлениями, к биографии самого писателя. Особый подход, методология структурной поэтики, как известно, заключается в принципе имманентного исследования произведения: художественный текст рассматривается как некоторая данность, которая подвергается анализу как самостоятельное целое. Находясь в рамках текстовой данности, ограничиваясь чисто «внутренним анализом», исследователь выявляет элементы художественного текста и рассматривает связи между ними. Таким образом, каждая часть художественной структуры соотносится с другими компонентами той же структуры. Французский структуралист Ролан Барт называет такой способ анализа «произвольно закрытым» [2, s. 427].

По мнению М.Л.Рейснер, в IX-XI вв. газель соответствует на фарсиязычной почве нормам арабской поэтической традиции, а именно; «тематический признак был единственным видоразличительным признаком газели»; с XI-XII вв. в развитии газели на фарси происходят процессы изменения её «формального облика и содержания», наблюдаются структурные изменения в газели [1, s. 13].

«В XI-XII вв. газель на фарси переживает переходный период своего развития, когда в литературной практике соседствуют и сложно переплетаются старые традиции и новые веяния... Придерживаясь старого понимания термина «газал» и считая тематический признак единственным видоразличительным признаком газели, Анвари на практике ориентировался на совершенно иные критерии в составлении газелей. Диван поэта содержит множество образцов газели, в которых тематический признак вытеснен группой обязательных формальных признаков (определенный порядок рифм, регламентированный объем стихотворения – от 5 до 12 бейтов, подпись автора – тахаллус - в концовке газели), тогда как выбор тематики в рамках этой формы достаточно свободен» [1, s.13-14].

Раздел поэмы «Меджнун поет газель Лейли» по содержанию и тематике полностью соответствует всем критериям газели. «Лиризмом насыщена вся ткань поэмы «Лейли и Меджнун». Каждая ее часть написана в определенной лирической тональности, выражая конкретное настроение, лирическое самочувствие». [3, s. 58]

Исследования газелей Низами проведены Х. Юсифовым, согласно которому «каждая из газелей в поэмах «Хосров и Ширин» и «Лейли и Меджнун» состоит из 30-ти бейтов. По рифме все газели сочинены в форме маснави в соответствии с размером поэм.... А по содержанию газели в поэмах написаны на основе традиционной газели и соответствуют по своему духу газелям своей эпохи». [4, s. 215]

**Теоретико-методологической** основой при анализе поэтической лексики упомянутой главы послужили принципы структурной поэтики.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М.: 1962; Структурно-типологические исследования. М.: 1962; Основные направления структурализма. М.:1964; Вахек И. Лингвистический словарь Пражской школы. М.:1964; Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. I, Тарту: 1964; Пражский лингвистический кружок. Сб. ст. М.: 1967; Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: 1972; Структура текста /Сб. ст./, М.: 1980; Б.Томашевский. Теория литературы, Поэтика, М.-Л.: 1931, с.60-62; А. Квятковский. Поэтический словарь, Москва: 1966; Словарь литературоведческих терминов, (ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев), М.: 1974; Б. В.Томашевский. О стихе, 1929; Л. Тимофеев. Проблемы стиховедения, М.: 1931; Шенгели Г. Техника стиха, М.: 1960; Шенгели Г. Слово и образ, М.:

*Основная часть.* По нашим наблюдениям, на фонологическом уровне строения текста «Лейли и Меджнун» поэтом путем повтора схожих звуко сочетаний, т.е. аллитерации и ассонанса в составе таких стилистических фигур, как «тоузи», «иштикак» создаётся ритм и музыкальный тон стиха; повтор же созвучных слов на лексико-семантическом уровне строения текста поэмы в составе «такрир», «таджнис» и «акс, табдил», «радд-ас-садр алал-аджуз», с одной стороны усиливает звуковую экспрессию стиха, с другой стороны служит обогащению смысловых оттенков слова, а также способствует эмоционально-эстетическому восприятию текста.

«Гармония в рамках бейта регулируется целым рядом приемов украшения: на фонетическом уровне - это фигуры словесного подобия (таджнис, радд-ал-аджуз), на уровне словесной формы – виды ритмико-синтаксического параллелизма (тарси), на уровне значения (мотива) бейта – виды семантического параллелизма (джам, тафрик, таксим, некоторые виды сравнения), на уровне целостного поэтического высказывания, возникающего в результате соединения совершенной формы с совершенным мотивом; приемы, гармонизирующие одновременно форму и смысл (в такую группу они и были выделены в ХУ в. Атауллахом Хусейни); сопоставление – противопоставление (мутабака), перечисление синонимов (мураат ан-назир), совмещение неразлучных имен (такабул), перечисление признаков и т.д.» [5, s. 19]

Результаты и их обсуждение.

#### 1.1 Фонологический уровень.

На фонологическом уровне строения текста поэмы «Лейли и Меджнун» Низами слова отбираются поэтом по принципу звукового сходства или различия.

«Дополнительным средством организации стиха служит **аллитерация – повторение начальных согласных или гласных звуков слов.** Внутренняя аллитерация связывает слова в пределах одной строки – как находящиеся в непосредственном соседстве, так и разделенные другими словами, в последнем случае чаще всего начальное и конечное слово» [6, s. 4].

Звуковые повторы (аллитерация - повторы согласных), как известно, выступают факторами, создающими ритм, мелодию в стихах, а также служат художественно-эмоциональному восприятию стиха. В бейте:

آخر بزمن بوقت حالي      بر طبل رحيل خود دوالي  
[7, s. 576]

И если знак тобою будет дан,

Ударю я в предсмертный барабан. [8, s. 232]

Так, в данном случае наблюдаем явления аллитерации.

В составе стилистической фигуры «тоузи» (аллитерация), благодаря повтору подобных звуков {خ}, {ر}, {ح}, {د}, {ل}, {ط} (л), (р), (х), (д), (л), (т) в созвучных словах «табл» (барабан), «рахил» (отъезд, путь, путешествие), «ход» (свой), «давали» (колотушка для барабана), «хали» (тотчас, сразу, немедленно), создается ритм и музыкальный тон стиха.

На фонологическом уровне звуковая выразительность стиха усиливается за счёт эвфонического консонантизма. Так, в бейте:

---

1964; В. Жирмунский. Теория стиха, Л.: 1975; Проблемы восточного стихосложения, сб.ст. М.: 1973; В. М. Жирмунский. «Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского стиха» - «Вопросы языкознания», Москва: 1964; Литературный энциклопедический словарь, Москва: Советская Энциклопедия, 1987; В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л.: 1962; П. Гончаров. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. Москва: 1973.

یعنی ددگان مرا بدنبال هستند سگان تیز چنگال  
[7, s. 577]

Знай: звери есть, что пострашней собак,  
Они подстерегают каждый шаг. [8, s. 234]

На звуковом уровне строения поэмы «Лейли и Меджнун» наблюдаются явления эвфонического консонантизма. Посредством «тоузи» (аллитерация), т.е. за счет повтора согласных звуков «д», «г» и сонорных «н», «л», «р» в созвучных лексемах «чангал» (когти), «саган» (собаки), «дадган» (хищные звери), «бе донбал» (вслед), создается ритм и музыкальный тон. Так, в бейте:

گردم خمار نرگس مست مستانه کشم بسنبلت دست  
[7, s. 578]

Хмелея от нарциссов глаз твоих,  
От гиацинтов локонов витых. [8, s. 235]

Повтор звуков «с», «г», а также сонорных «н» и «м» в словах и выражениях нарчис (нарцисс), «маст и мастане» (хмелея), «бе-сонбол-ет» (гиацинт) в значении (завитки, локон), даст (рука) способствует образованию ритма и музыкального тона и на фонологическом уровне.

Как видно, наблюдаются явления эвфонического консонантизма. Так, в бейте:

آنچ آن منست باتو نوراست دورم من از آنچه از تو دوراست  
[7, s. 577]

С тобою я всей сутью бытия,  
Что ты отвергнешь, отвергаю я. [8, s. 233]

В первом полустиишии повторяется долгий гласный звук «а» в словах «ан че» со значением (то, что) и «ан» (тот). И это же звуковое явление, т.е. повтор долгого «а» и «у» наблюдаем и во втором полустиишии «ан че» (то, что) в словах «нур аст» (есть свет) и «дур ам» (я далек). Благодаря ассонансу создается «аваз» (мелодия) стиха.

### 1.2. Лексико-фонетический уровень.

На лексико-фонетическом уровне строения упомянутой поэмы в качестве действенных поэтических средств выступает «такрир»: повторяющиеся лексемы употребляются параллельно в пределах бейта, что усиливает ритмику и экспрессию стиха.

Подобное явление в газелях Низами Гянджеви было отмечено Х. Юсифовым, который писал: «Одним из эффективных поэтических средств является «такрир», который был исполъ - зован поэтом, с одной стороны, для выражения своих мыслей, а с другой стороны, для усиления ритма и мелодии стиха». [4, s. 199] Так, например:

دریغا دل دریغا دل که دلداري نمی یابم  
غم من خور غم من خور که غمخواري نمی یابم  
[9, s. 266]

Стих буквально переводится так:

«Горюй обо мне, горюй обо мне, так как не могу найти сострадающего себе».

(Подстрочный перевод - Г.В)

Как видно, в первой строке в составе «тоузи» повтор подобных звуков д, «р», «г», «л» в лексемах и выражениях (дарига дел, дарига дел - сожалею, сожалею), «делдари» (воз -любленная) становится средством звуковой выразительности стиха. Во второй строке такой повтор (гам-е ман хур, гам-е ман хур - горюй обо мне), а также в слове «гамхари» (сочувствующий) звуки г, м, н, х, р способствуют созданию ритма. Так, в бейте:

آنچ آن منست باتو نوراست دورم من از آنچه از تو دوراست  
[7, s. 577]

С тобою я всей сутью бытия,  
Что ты отвергнешь, отвергаю я. [8, s. 233]

Наблюдаются явления **эвфонического вокализма**: благодаря долготе гласного «А» в повторяющихся словах: «ан-че» («то что») и «ан» («тот») в первом полустишии и «ан-че» («то что») во втором полустишии; а также гласного «У» в словах «нур-аст» («свет»), «дур-ам» («я далек»), т.е. ассонанса создается мелодия («аваз») стиха. Так, в бейте:

يارا اکنون که عمر ياراست کار است بوقت و وقت کار است  
[7, s. 578]

Пока мы дышим, любим и живем,  
Любимая, приди, зачем мы ждем? [8, s. 235]

В приведенном бейте наблюдаем явления эвфонического вокализма: за счет повтора долгого гласного «А» в словах «йара», «йараст» и «кар» и в составе выражения «вахт-е кар-аст», т.е. звуковой аналогии усиливается мелодичность и ритмичность стиха. Так, в бейте:

چون باد صبا بوي دلارام من آرد گويي دم عيسيست که جان در بدن آرد  
[9, s. 38]

Когда ветер приносит аромат моей возлюбленной  
Как будто дыхание Исы (Иисуса - Г. В.) душу оживляет. (*Подстрочный перевод - Г.В*)

Из-за повтору долгих гласных «А» и «У» и «И» в словах «бад» (ветер), «буй-е» (аромат), «дел-арам» (букв. «Успокаивающая сердце», т.е. возлюбленная), «дам-е Иса» (дыхание Исы) «джан» (душа), «арад» (принесет) создается мелодия (аваз) стиха.

### *1.3. Лексико-семантический уровень.*

На лексико-семантическом уровне строения текста поэмы, повторяющиеся лексемы в составе «такрир», «таджнис» и «акс», «табдил», «радд-ас-садр ала-л-аджуз» способствуют эмоционально-эстетическому восприятию текста. Так, в бейте:

تو با زرو بادرم همه سال خالت درم وزر است خلخال  
[7, s. 577]

К чему мне блеск дирхемов золотых,  
Мне родинки твои дороже их. [8, s. 234]

В пределах двустишия за счет повтора слов «зар» (золото), «дерам» (дирхем) в составе стилистической фигуры «такрир» (повтор) и лексем «хал-ат» (твоя родинка) и «халхал» (браслет) в составе «таджнис-е мураккаб» (составной таджнис), а также за счет гармонии и созвучия з, р, д, м, х в составе другой «тоузи» создается ритм. Так, в бейте:

غم خوردن بي تو مي توانم مي خوردن با تو نیز دانم  
[7, s. 579]

Я горем пьян не по своей вине,  
Ты отказала в райском мне вине. [8, s. 235]

В данном бейте из поэмы «Лейли и Меджнун» в составе «тоузи» из-за счет звуковых аналогий: «т», «д», сонорных «м» и «н» в словах «то» («ты»), «би то» (без тебя), «митаванам» (могу) на фонологическом уровне строения газели создается ритм стиха. На семантическом уровне слово «хордан» выступает с разными значениями: в первой строке в переносном смысле — «гам хордан» (печалиться), а во второй в прямом



значении — «мей хордан» (пить вино). Благодаря повтору местоимения в первом случае «би то» (без тебя), а во второй - «ба то» (с тобой) на лексическом уровне в составе «такрир» усиливается выразительность стиха. Так, в бейте:

تا خال درم وش تو دیدم      خلخال ترا درم خریدم  
[7, s. 577]

За родинку, манящую одну

Всю отдал бы звенящую казну. [8, s. 234]

Созвучные слова «хал» (родинка) и «халхал» (браслет) в составе «таджнис-е мураккаб» (составной таджнис) обеспечивают музыкальность стиха. Повторяющиеся лексемы «дерам» (дирхем) в составе «такрир» на лексико-фонетическом уровне поэмы создают ритм и музыкальный тон.

На лексико-семантическом уровне же выразительность стиха усиливается за счёт противопоставления слов-антонимов «гам хордан» (печалиться) и «мей хордан» (пить вино) в смысле «радоваться», благодаря антитезе. Так, в бейте:

گه گرد گلت بنفشه کارم      گاهی ز بنفشه گل بر آرم  
[7, s. 578]

К твоим стопам повергнув целый сад,

Цветущих роз дурманный аромат. [8, s. 235]

Благодаря повтору слова «бановша» (фиалка) в составе «такрир», т.е. за счёт параллельного употребления одного и того же слова в пределах бейта, обеспечивается ритм и музыкальный тон стиха. Так, в бейте:

با جان منت قدم نسازد      یعنی که دو جان بهم نسازد  
[7, s. 576]

Одной душой мы были на беду,

Что ж наши души ныне не в ладу? [8, s. 232]

На лексическом уровне строения за счёт повтора слова (джан - душа) в первой и второй строках бейта посредством «такрир» усиливается выразительность стиха, а созвучие создает ритм, мелодию. Так, в бейте:

از بندگی زمانه آزاد      غم شاد بما و ما بغم شاد  
[7, s. 576]

Блаженный в горе дух наш окрылен,

Освобожденный от цепей времен. [8, s. 232]

Как видно, выражение «гам шад бе-ма» (печаль рада нам) и «ма бе-гам шад» (мы печали рады) повторяются в обратном порядке и по этой причине, усиливается выразительность стиха.

В составе стилистической фигуры «акс» (перевертывание) происходит обогащение внутренней музыкальности и ритма стиха. Помимо того, также за счёт созвучия создается ритм стиха. Так, в бейте:

یارا اکنون که عمر یاراست      کار است بوقت و وقت کار است  
[7, s. 578]

Пока мы дышим, любим и живем,

Любимая, приди, зачем мы ждём? [8, s. 235]

Выражение «кар аст бе-вакт» и «вакт-е кар аст» во второй части полустишия повторяются в обратном порядке. За счёт такого рода повтора усиливается выразительность стиха и благодаря созвучию обеспечивается ритм и музыкальный тон стиха. Так, в бейте:

زین پس تو و من من و تو زین پس      یکدل بمیان ما دو تن بس

Мы — это я, одно мы существо,  
Двоим достанет сердца одного! [8, s. 233]

В первой строке, как видно, повтор выражений «то-во-ман» (ты и я) и «ман-о-то» (я и ты) в обратном порядке, что способствует обогащению музыкальной тональности внутри стиха и усиливается экспрессия стиха.

Так, в бейте:

زین پس تو و من من وتو زین پس یکدل بمیان ما دو تن بس  
[7, s. 577]

Мы — это я, одно мы существо,  
Двоим достанет сердца одного! [8, s. 233]

Низами приводит выражение «зин пас» (после этого) в садр, т.е. в начале первого полустишия, и то же выражение в идентичном смысле повторяет в конце первого полустишия, т.е. в арузе в составе стилистической фигуры «радд ал-аджуз ала – с-садр» («возвращение конца к началу», панадирлос –радд ас-садрала-л-аджз, т. е. «конец и начало»).

Суть фигуры заключается в повторении одного и того же слова в нескольких позициях, т.е. в начале, середине и конце первого полустишия, так же и во втором полустишии. За счет повтора обеспечивается ритм и музыкальный тон стиха на фонопозитическом уровне строения текста. Так, в бейте:

هر جان که نه از لب تو آید آید بلب و مرا نشاید  
[7, s. 577]

Душа, не одержимая мечтой,  
Пускай слетает с уст, как вздох пустой. [8, s. 233]

На лексическом уровне строения текста в составе «радд-ал-аруз-ала-л-ибтида» (т.е. параллельное расположение созвучных лексем слов либо в начале, либо в середине или же в конце строк в пределах бейта) благодаря переходу слова «айад» (слетает) в конце первого полустишия в составе выражения «хар джан ке на аз лаб-е то айад» (каждое слово «душа», которое не слетает с уст твоих) на начало (ибтида) второго полустишия «айад бе-лаб - о-мара нашайад» (с уст твоих и меня не достоин) и за счет повтора лексической единицы «айад» с тем же значением усиливается экспрессия стиха. Так, в бейте:

مائیم و نواي بینوایی بسم الله اگر حریف مائی  
[7, s. 576].

Аллаху слава, — суждено нам петь  
О том страданье, что нельзя терпеть [8, s. 231].

Поэт приводит одно слово «مائیم» - (маим) - (мы) в садр, т.е. в начале первого полустишия и то же слово в том же смысле повторяют в аджузе, т.е. в конце бейта, (нам под стать) благодаря созвучию в составе «радд ал-аджуз ала–с-садр» (т.е. «воз - вращение конца к началу», эпанадирлос) на фонологическом уровне строения текста создаётся ритм, музыкальный тон стиха, а на лексико-семантическом уровне за счёт обыгрывание лексем происходит обогащение поэтической лексики новыми смысловыми тонкостями.

На лексическом уровне словесного строения текста поэмы, использование в составе словесной фигуры «таджнис и его разновидностей» охватывает не только внешний, звуковой, словесный, т.е. формальный аспект поэтической лексики, но также и понятийный, содержательный, смысловой, внутренний план выражения ее, благодаря чему усиливается выразительность стиха. Так, в бейте:

شب خوش مکنم که نیست دلکش بی تو شب ما و آنکھی خوش  
[7, s. 576]

Напрасно «Доброй ночи!» мне желать,-  
Ночь без тебя не может доброй стать [8, s. 232].

В данном бейте на лексическом уровне текста в составе «таджнис-е тамм» (основан на полном сходстве слов по написанию и звучанию) за счёт повтора звука «ш» в созвучных лексемах «шаб» (ночь), «хош» (приятная, добрая), выражения «нист делкеш» (не приятно) обеспечивается ритмико-музыкальная гармония. Благодаря повтору слов-омонимов «хош» (приятная) в первой строке и «хош» (приятно) во второй строке, т.е. в составе «таджнис-е тамм» на фонолексическом уровне строения текста обогащается смысловая и содержательная стороны стиха. Так, в бейте:

چرخ از رخ مه جمال گیرد مجنون برخ تو فال گیرد  
[7, s. 578]

Луна моя, твой яркое ореол,  
И от него свой свет Меджнун обрел. [8, s. 234]

Подобные слова «рох» (лицо, лик, облик) и выражение «бе-рох» (благодаря твоему «облику»), образующие «таджнис-е зайид», совпадают по буквам и по огласовкам (харакат), т.е. являются словами-омонимами; однако одно из подобных слов, как видам, на одну букву длиннее другого, благодаря созвучию создается выразительность.

Повтор подобных звуков «р», «х», в словах «рох», «бе-рох» и «чарх» (фортуна) и их созвучие создает ритм, что ласкает слух слушателя, облегчая слуховое восприятие стиха. Так, в бейте:

و آن دل دل تو چنین صوابست یعنی دل من دلی خرابست  
[7, s. 577]

Мое страдает в ранах и крови,  
Отдай свое мне, милость прояви! [8, s. 233]

Слова-омонимы «дел» (сердце) в словосочетаниях «ан дел» (то сердце) и «дел-е то» (твое сердце), стоя рядом и следуя друг за другом в составе стилистической фигуры «таджнис-е мураддад» или «мукаррар» («колеблющийся», «повторенный») или как иначе называется «таджнис-е муздавид» способствуют усилению экспрессии.

На лексическом уровне строения текста за счёт омонимии, синонимии, а также антонимии достигается экспрессия стиха. Так, в бейте:

تا هست ز هستی تو یادم آسوده و تن درست و شادم  
[7, s. 577]

Любимая, ты есть, пусть не со мной,  
Но ты живешь, и в этом смысл земной. [8, s. 233]

В составе словесно-смысловой фигуры «тансик ас-сифат» за счет синонимии и перечисления признаков, свойств таких лексем как «асуде», «тандорост», «шад» на лексическом уровне текста создается экспрессия. Так, в бейте:

از بندگی زمانه آزاد غم شاد بما و ما بغم شاد  
[7, s. 576]

Блаженный в горе дух наш окрылен,  
Освобожденный от цепей времен. [8, s. 232]

В составе смысловой /манави/ фигуры «мутабака» /антитеза/, из-за параллельного использования слов-антонимов «гам» (печаль) и «шад» (радость) и резкого противопоставления данных лексических единиц достигается выразительность стиха на лексико-семантическом уровне строения текста. Так, в бейте:



ده رانده و دهخداي ناميم چون ماه به نيمة تماميم  
[7, s. 576]

Нас род отверг, а мы горды родней;  
Кичился месяц тем, что был луной. [8, s. 232]

На фонопоэтическом уровне повтор звуков «д», «р», «> н», «м» в составе созвучных лексем «дех» (село), «деххода-и» (сельский староста, хозяин деревни) приятно воздействует на слуховое восприятие слушателя. В составе смысловой /манави/ фигуры «мутабака» /антитеза/, в первом полустихии («нас отвергли, нас выгнали из деревни») и («мы претендуем на роль хозяина села») параллельное использование слов-антонимов. На лексическом уровне строения текста усиливается выразительность стиха.

#### 1.4. Стилистико-семантический уровень.

Поэтическая лексика газелей Низами Гянджеви на стилистико-семасиологическом уровне строения текста чаще всего используется в качестве смысловых /манави/ фигур или тропов, таких, как «ташбих» (сравнение) и его разновидности, «истиара» (метафора), «маджаз» (метонимия), «кинайа», «васф» (эпитет). Так в бейте:

در بر گشمت چو رود درچنگ پنهان کنمت چو لعل در سنگ  
[7, s. 578]

Тебя, прижав к груди, как кеманчу,  
В душе сберечь, как дивный лал, хочу. [8, s. 235]

Или:

Тебя обниму (или прижму к груди) как руд,  
Спрячу тебя в объятиях, как камень прячет  
драгоценный рубин. (*Построчный перевод - Г.В.*)

В данном бейте в составе выражений «чю руд» (руд - музыкальный инструмент) и «чю лал» (лал— название минерала) параллельно употребляются в качестве абсолютного сравнения (ташбих-е тамм). Общим признаком сравнения, основанием сопоставления или признаком сравнения является «близость, интимность», «желание быть поближе к любимой». Средством сравнения выступает – «чю» (как). Таким образом, Лейли сопоставляется с образами сравнений: с «рудом» в первом полустихии и с «лалом» (рубином) во втором полустихии.

Благодаря сопоставлению в пределах бейта на семантико-стилистическом уровне строения текста усиливается выразительность стиха и создаётся образ прекрасной возлюбленной. Так в бейте:

بلبل ز هواي گل بگيرد است مجنون ز فراق تو بدر است  
[7, s.578]

Я – опьянённый страстью соловей,  
Рыдающий над розою своей. [8, s.234]

Или:

Соловей плачет из-за разлуки с «розой»  
Меджнун рыдает в горе от разлуки с Лейли (*подстрочный перевод - Г.В.*)

Слово «болбол» (соловей) в первом полустихии и «гол» (роза, цветок) во втором полустихии параллельно применены как образ сравнения [«сравнения с предпочтением» (ташбих-е тафзил)]. На семантическом уровне строения газели «болбол» (соловей) сопоставляется с предметом сравнения, с влюбленным Меджнуном (главным героем газели). Основным классом значения выступает класс значения: степень влюб-

ленности, одержимости любовью.

Как видим, происходит сопоставление образа сравнения (мушаббах бихи) т.е. «болбол» (соловей) и предмета сравнения (мушаббах), т.е. Меджнун. По степени влюбленности, одержимости любовью образ сравнения уступает предмету сравнения, предпочтению оказывается Меджнуну и благодаря сопоставлению создается яркий образ возлюбленного.

На семантико-стилистическом уровне строения текста поэтическая лексика газелей использована великим Низами как художественно-изобразительные средства. Благодаря сопоставлению она становится приёмом художественного воздействия, служит усилению изобразительности, выразительности стиха, а также созданию ярких образов.

*Заключение.* Поэтическая лексика остается в центре внимания художника слова, который мастерски использует её там, где это возможно. А так суггестивные свойства, изобразительные возможности её, увлекаются их в круг средств выражения и изображения, средств создания поэтических образов в зависимости от конкретного контекста.

#### ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарси (X – XIV века). — Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989.
2. Литературный энциклопедический словарь. М.: Изд-во Советской энциклопедии, 1987.
3. Азаде Р. Низами Гянджеви. Баку: Элм, 1981.
4. Yusifov X. Nizaminin lirikası. Bakı: AEA nəşriyyatı, 1968. (Юсифов Х. Лирика Низами. Баку: издательство АНА, 1968).
5. Чалисова Н. Ю. Теория поэтических заимствований у Шамс-и Кайса Рази // В кн: Взаимодействие культур Востока и Запада (сб.ст.) - (выпуск 2). М.: Наука, 1991.
6. Жирмунский В.М. Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского стиха // «Вопросы языкознания», Москва, №4, 1964.
7. کتبات خمسة حکيم نظامي گنجهاي - ليلي و مجنون - تهران، چاپ چهارم—۱۳۶۶ (Собрание сочинений мудреца Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Тегеран: 1366)
8. Низами Гянджеви. Соб. соч. в пяти томах, Лейли и Меджнун, т. третий (перевод с фарси Татьяны Стрешневой). М: Художественная литература, 1986.
9. نظامي گنجوي - غرليات - باکو - يازيچي-۱۹۸۱ (Низами Гянджеви. Газели. Баку: Язычы, 1981)

UOT 82-1. 512. 162

*V.D.Naciyeva*  
*Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası,*  
*AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu*

#### NİZAMİ GƏNCƏVİNİN “LEYLİ VƏ MƏCNUN” ƏSASINDA STRUKTUR-SEMANTİK SORUŞTURUMA: NƏVİYYAT MÜRƏKKƏBLİYİ VƏ SEMANTİK TƏBƏRLƏRİN AÇILMASI XÜLASƏ

*Açar sözlər:* Nizami Gəncəvi, qəzəl, təkrar, alliterasiya, assonans, ifadəlilik

Müşahidələrimizə görə, qəzəllərin mətn quruluşunun fonopoetik səviyyəsində Nizami Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” poeməsindəki sözlər şair tərəfindən səs oxşarlığı və ya fərqlilik prinsipi ilə seçilir. Analoji səs birləşmələrinin təkrarı ilə “touzi”, “ıştikak” kimi üslub fiqurlarının elementi kimi alliterasiya (samitlərin təkrarı) və assonans (vokalların təkrarı, yəni uzun səslər) misranın ritmi və melodik tonu yaradılır. Nizami Gəncəvinin qəzəllərinin mətninin “təkrir”, “təcnis” və “əks” strukturunda telefon-leksik səviyyədə və leksik-semantik səviyyədə misranın səs ifadəsini və uyğun sözlərin təkrarını gücləndirir, «Rədd-sədr ələl-əc» o, bir tərəfdən sözün semantik çalarlarının zənginləşməsinə xidmət edir, həm də mətnin emosional-estetik qavranılmasına təkan verir, onun akustik qavranılmasını asanlaşdırır. Qəzəllərin poetik leksikası mətn strukturunun üslubi-semantik səviyyəsində daha çox semantik /mənavi/ fiqurların tərkibində “təşbih” (müqayisə) və onun variantları “istiara” (məcaz) kimi işlənir. «macaz» (metonim), «kinaya», «vasf» (epitet) və ifadəlilik yaratmağa xidmət edir.

UDC 82-1. 512. 162

*V.D.Gadzhieva*  
*Azerbaijan National Academy of Sciences,*  
*Institute of Literature named after Nizami Ganjavi of ANAS,*

**A STRUCTURAL-SEMANTIC INQUIRY INTO NIZAMI GANJAVI'S 'LEYLI AND MAJNUN': UNRAVELING NARRATIVE COMPLEXITY AND SEMANTIC LAYERS  
SUMMARY**

*Key words:* Nizami Ganjavi, ghazal, repetition, alliterations, assonance, expressiveness

According to our observations, at the phonopoetical level of the structure of text of ghazals in the poem "Leyli and Majnun" by Nizami Ganjavi words are selected by the poet by a principle of sound similarity or distinction. By repetition of analogous sound combinations, an alliterations (repetition of consonants) and assonance (repetition of vocals, i.e. long sounds) as an element of such stylistic figures as «touzi», «ıştikak» the rhythm and melodic tone of a verse are created, strengthens the sound expression of a verse and repetition of conformable words at phone-lexical level and at lexical-semantic level of a structure of the text of a ghazals of Nizami Ganjavi in structure «takrir», «tajnis» and «aks», «the radd-sadr ələl-əc», it, on the one aspect, on the other aspect serves enrichment of semantic shades of a word, and also promotes emotionally-aesthetic perception of the text and facilitates its acoustical perception. The poetic lexicon of ghazals at stylistic-semantic level of the structure of the text more often is used as a part of semantic /mənavi/ figures such, as «təşbih» (comparison) and its versions, «istiara» (metaphor), «macaz» (metonym), «kinaya», «vasf» (epithet) and serves to create expressiveness.

*Daxil oldu: 27.10.2023-cü il*