

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Российский государственный профессионально-педагогический  
университет»  
Институт психолого-педагогического образования  
Кафедра германской филологии

К ЗАЩИТЕ ДОПУСКАЮ:

Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Б.А. Ускова

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**  
МЕТАФОРИЧЕСКИЕ СРАВНЕНИЯ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ  
КОНЦЕПТА "СТРАХ" В СЕРИИ КНИГ С. КИНГА "ТЁМНАЯ БАШНЯ"

Исполнитель:

студентка группы ИА-403

\_\_\_\_\_ С. Ю. Рожнева

(подпись)

Научный руководитель:

старший преподаватель, к. п. н.

\_\_\_\_\_ Н.О. Ветлугина

(подпись)

Нормоконтролер:

доцент, к.п.н.

\_\_\_\_\_ М.В. Фоминых

(подпись)

Екатеринбург

2017

## Содержание

Содержание .....	2
Введение .....	3
Глава 1. Метафорическое сравнение как изобразительное средство языка. ....	7
1.1. Подходы к определению изучаемого феномена, его положение в системе изобразительно-выразительных средств. ....	7
1.2. Структура, варианты, роль и отличительные особенности феномена .....	12
Выводы по первой главе .....	17
Глава 2. Понятие концепта в лингвистике.....	19
2.1. Определение понятия "концепт", его структуры и основных характеристик.....	19
2.2. Средства выражения и типология концептов. Эмоциональный концепт .	27
Выводы по второй главе .....	35
Глава 3: Эмпирическое исследование образных сравнений.....	37
3.1. Определение роли и характерных особенностей применения метафорических сравнений при реализации авторского замысла. ....	38
3.2. Классифицирование собранных данных.....	45
Выводы по третьей главе .....	52
Заключение .....	54
Библиографический список.....	56
Приложение 1: Список метафорических сравнений .....	61

## Введение

В современном мире, переполненном авторскими посланиями и попытками воздействовать на личность, скрытыми в средствах массовой информации, фильмах и литературе, всё большую *актуальность* приобретает вопрос выделения, исследования и понимания изобразительно-выразительных средств. Метафоры и смежные с ними метафорические сравнения являются одними из наиболее распространённых и широко представленных видов выразительных средств, а, следовательно, теоретическое и практическое понимание данного феномена представляет собой необходимое условие для проведения лингвистического и стилистического анализа текста.

Помимо этого, *актуальность* данной дипломной работы проявляется в подробном изучении таких дискуссионных вопросов, как определение места метафорического сравнения в системе изобразительно-выразительных средств, трудности в их классификации и дифференциации и возможные смысловые и экспрессивные группы значений.

Данная дипломная работа также посвящена вопросам рассмотрения лингвистических концептов и метафорического сравнения как изобразительно-выразительного средства и средства реализации определенного концепта на примере отдельно взятого произведения. Данная тема становится всё более *актуальной* ввиду своей принадлежности к быстро развивающейся когнитивной лингвистике - направлению в языкознании, которое исследует проблемы соотношения языка и сознания, роль языка в концептуализации и категоризации мира, в познавательных процессах и обобщении человеческого опыта, связь отдельных когнитивных способностей человека с языком и формы их взаимодействия.

*Актуальность* исследования обусловлена и тем, что на данный момент при рассмотрении отдельно взятых концептов авторы научных работ проявляют тенденцию к изучению частотности непосредственной вербализации

концепта или совокупности фразеологических единств, таких, как пословицы и поговорки, как средств реализации концепта.

*Теоретической базой исследования* послужили работы таких учёных, как Гальперин А.И., Знаменская Т.А., Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М., Арнольд И.В., Ахманова О.С., Розенталь Д.Э., Кухаренко В.А., Томашевский Б.В., Щенько И.В., Карасик В.И., Аскольдов С.А., Маслова В.А., Прохоров Ю.Е., Воркачев С.Г., Залевская А.А., Слышкин Г.Г., Вежбицкая А., Апресян, Ю.Д., Попова З.Д., Стернин И.А. и других.

*Цель работы* - изучение особенностей метафорического сравнения как стилистического приёма и средства реализации концепта "страх" в английском языке на материале серии произведений одного автора.

*Задачи:*

1. Проанализировать теоретический материал по проблеме исследования;
2. Уточнить определение понятий "концепт" и "сравнение", определить особенности образного сравнения, включая его основные структурные варианты, а также особенности концепта;
3. Проанализировать аутентичный текстовый материал, собрав статистические данные, на базе которых сделать вывод о частотности феномена, его типологии и роли в авторской реализации концепта "страх".

*Объектом исследования* является сравнение как выразительное средство, а предметом - метафорические сравнения как средство реализации концепта "страх" в серии книг С. Кинга "Тёмная башня".

*Новизна* нашей работы заключается в исследовании реализации концепта не путём непосредственной вербализации либо отражения в пословицах и поговорках, а при помощи определенного изобразительно-выразительного средства.

*Теоретической значимостью* данного исследования может быть названо его потенциальное использование в последующих научных изысканиях, а также продолжение ряда научных работ.

*Практической значимостью* данного исследования может быть названа возможность дальнейшего использования в качестве базы для исследований по более узким аспектам данной темы, а также в качестве иллюстративного материала в будущей педагогической деятельности.

*Материалом исследования* является совокупность метафорических сравнений в отдельно взятой серии произведений.

Источник материала - серия книг Стивена Kinga "Тёмная башня" общим объёмом 2494 страниц или 1 289 119 слов.

В работе нами были использованы следующие *методы*: метод статистического анализа, анализ теоретических работ и эмпирического материала, метод сплошной выборки, обобщение собранной информации, изучение и обобщение отечественной и зарубежной практики, сравнение и классификация найденных вариантов существования изучаемых феноменов.

Данная работа состоит из оглавления, введения, трёх глав, разбитых на параграфы, заключения, библиографического списка и приложения. Введение раскрывает актуальность, определяет объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрывает теоретическую и практическую значимость работы. Первая глава является обзорной и содержит общую информацию о метафорическом сравнении, его положении в системе изобразительно-выразительных средств, и основных структурных схемах. Вторая глава посвящена раскрытию сущности понятия "концепт" и определению его основных характеристик. Третья глава является аналитической и содержит описание проведенного практического исследования путём раскрытия значения конкретных примеров. В заключении подводятся итоги проведённого исследования и формулируются окончательные выводы по рассматриваемой теме.

Результаты исследования были представлены на научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков» и опубликованы в одноименном сборнике от 13 апреля 2017 года: Рожнева С.Ю. Метафорические сравнения как средство реализации

концепта "страх" в серии книг С. Кинга "Тёмная башня" – М.: Издательство «Перо», 2017. – с.148-150.

# **Глава 1. Метафорическое сравнение как изобразительное средство языка.**

## **1.1. Подходы к определению изучаемого феномена, его положение в системе изобразительно-выразительных средств.**

В начале нашей исследовательской работы необходимо определить, что именно мы будем понимать под термином "метафорическое сравнение", основываясь на работах признанных в области лингвистики учёных.

Например, Ахманова О. С. утверждает, что сравнение - это фигура речи, состоящая в уподоблении одного предмета другому, у которого предполагается наличие признака, общего с первым. [Ахманова 1969: 449-450]

Щенько И. В. пишет, что образное сравнение представляет собой целостную единицу семантического уровня: «Сравнение можно определить как образное средство языка, основанное на семантическом сходстве и позиционной смежности определяемого и характеризующееся наличием лексемы, выражающей идею подобия» [Щенько 1969: 165]

Розенталь Д. Э. полагает, что это троп, состоящий в уподоблении одного предмета другому на основании общего у них признака. [Розенталь 1985: 302].

По мнению Кухаренко В. А., сравнение - это воображаемое сравнение двух непохожих объектов, принадлежащих двум разным классам, на почве сходства в каком-либо качестве [Кухаренко 2004: 28].

Можно увидеть, что учёные по-разному определяют сравнение: то как троп, то как фигуру речи и т.д. Общеизвестно, что сравнение является одним из множества изобразительно-выразительных средств языка. Но какое место оно занимает в этой сложной, разветвленной системе?

Румянцева М. В. приводит обобщение работ многих лингвистов и подтверждает, что эта тема вызывает полемику среди учёных. [Румянцева: 4-7]. Одни (Д.Э. Розенталь, Н.Ф. Пелевина, Г.Я. Солганик, М.Д. Кузнец и др.) ставят

сравнение в один ряд с метафорой и утверждают, что в сравнении, как и в метафоре, происходит приращение смысла, образное сравнение является самостоятельной семантической единицей и его можно считать тропом в точном значении термина.

Представители противоположной точки зрения (З.И. Хованская, В.Полухина, А.А. Волков) считают, что в сравнениях значения слов не претерпевают изменений, поэтому относят сравнения к синтаксическим фигурам.

Третья группа лингвистов (Э. Ризель, Е. Шендельс, М.П. Брандес, Г.Г. Хазагеров и др.) отводит сравнению промежуточное место, т.е. помещают его между тропами и фигурами, так как сравнение реализуется не только на лексическом уровне, а может быть выражено и словом, и словосочетанием, и сравнительным оборотом, и придаточным предложением или сложным синтаксическим целым.

Ризель Э. считает, что сравнение как средство образного выражения на основе прямого значения слов становится рядом со средством образного выражения на основе переносного значения, но не является тропом. По её мнению, сравнение объединяет два слова из различных смысловых областей и через сопоставление вызывает полноту образной ассоциации (Рисунок 1). [Ризель 1975: 206]

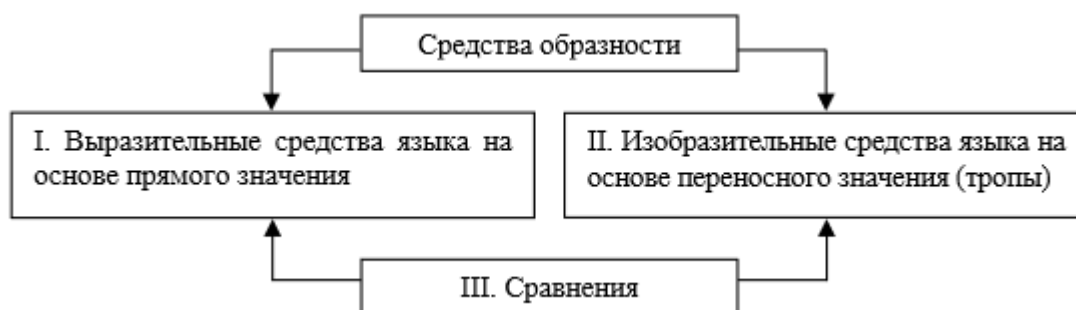


Рисунок 1. Схема деления средств образности Э. Ризель и Е. Шендельс



Брандес М.П., принимая во внимание технику создания тропов и фигур, называет их "фигурами замещения" и "фигурами совмещения" соответственно (Рисунок 2) [Брандес 2004: 366-376]. Фигуры замещения делятся на два типа: фигуры количества - приемы, выражающие сопоставление двух разнородных предметов (явлений) или их свойств с общим для них признаком, и фигуры качества - приемы опосредованной языковой образности (тропы). Фигуры совмещения - это стилистические приемы сочетания значений единиц одного или разных уровней, в том числе и их выразительных значений. Фигуры совмещения, в свою очередь, делятся на три подгруппы: фигуры тождества, фигуры противоположности и фигуры неравенства.

В данной классификации сравнению принадлежит промежуточное место между фигурами совмещения и замещения. Метафорические сравнения (когда происходит полное замещение сопоставляемых понятий) или метонимические (когда понятия частично замещают друг друга) целесообразно отнести к разряду фигур замещения [Брандес 2004: 376]. Остальные случаи употребления разноплановых понятий в форме сравнения, не связанные между собой явной ассоциативной связью, Брандес относит к фигурам совмещения, а именно к фигурам тождества. Последние служат средствами уточнения, выделения, подчеркивания, то есть средствами образного изображения содержания и менее эмоционального выражения [Брандес 2004: 376].

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЯЗЫКА

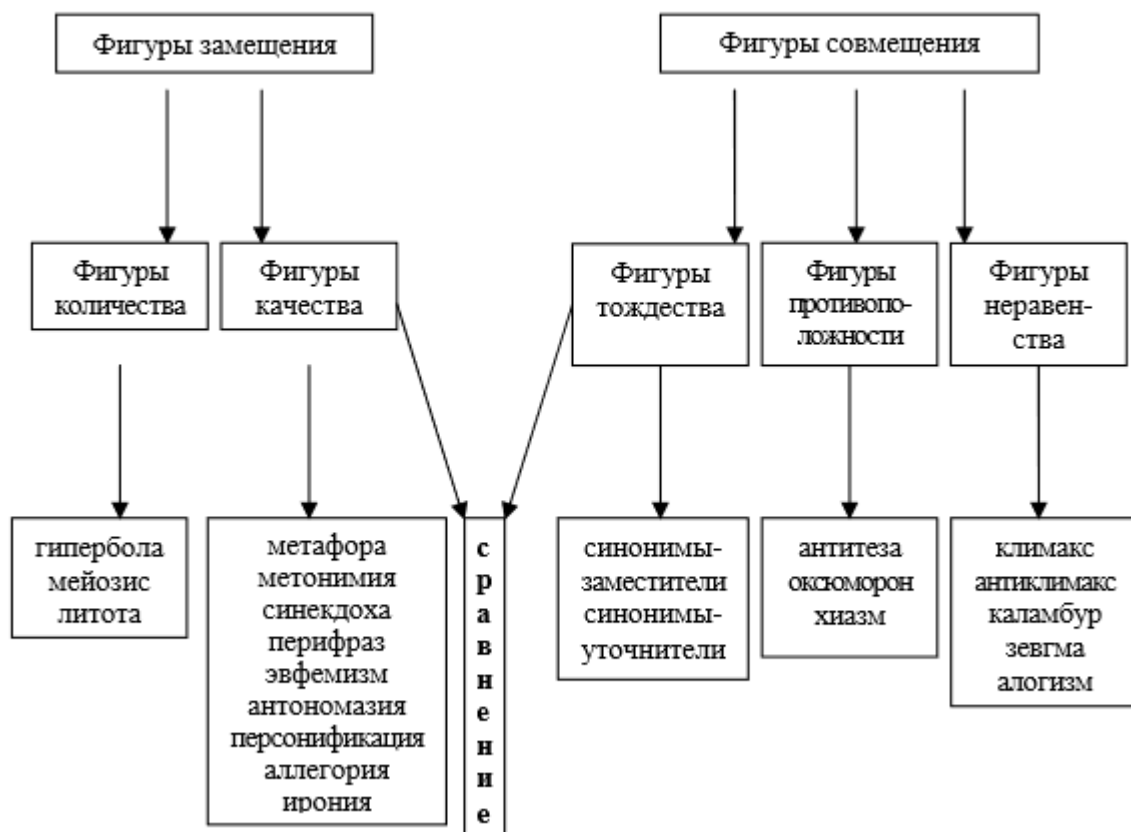


Рисунок 2. Классификация изобразительно-выразительных средств языка М.П.Брандес

Хазагеров Г.Г. предлагает деление всех экспрессивных средств языка не на две, а на три группы: тропы, фигуры и амплификации. Различие проводится следующим образом: "Тропы всегда касаются одного слова или выражения, а фигуры - это явления на уровне группы слов. Другими словами, тропы предполагают операции над смыслом, в результате которых у языковых единиц появляются дополнительные значения, тогда как фигуры - это операции над самими словами". Троп - это употребление слова или выражения, при котором для явления подыскивается новое имя, употребляемое в переносном значении, которое может закрепиться за словом, становится не особенностью конкретного высказывания, а особенностью целой группы людей или носителей языка в целом. Под фигурами же понимаются особые способы организации высказываний. [Хазагеров 2004: 217-220].

Хазагеров также утверждает, что тропы и фигуры образуют пересекающиеся множества, а не противопоставлены друг другу абсолютно.

Основное явление, образующее третью группу средств усиления образительности и находящееся на пересечении тропов и фигур, получило название амплификации (Рисунок 3). Они имеют черты, которые сближают их как с тропами, так и с фигурами, хотя этих черт и недостаточно для однозначного определения амплификации. Как и фигуры, амплификации представляют собой особые обороты, а следовательно, не совпадают со словом. Однако так же, как и в тропах, в амплификациях имеется как минимум два означающих, которые соотносятся с одним и тем же объектом. Если в тропах прямое значение вытесняется переносным, то в амплификациях эти обозначения, как правило, выражены явно.

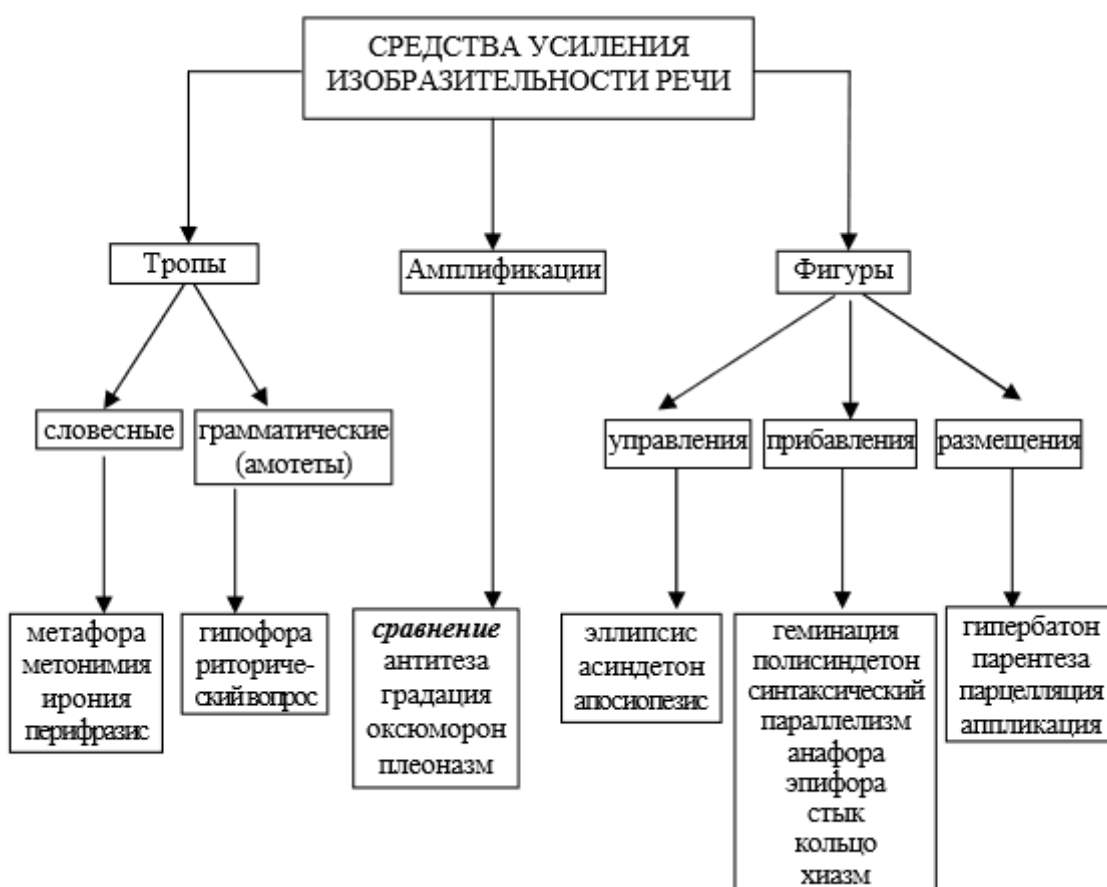


Рисунок 3. Классификация средств усиления образительности речи Г.Г. Хазагерова

Самым ярким примером амплификации Хазагеров называет сравнение. Например: *"Пруд местами как сталь"*. Ученый утверждает: "На основании этого сравнения может быть создан троп, называемый метафорой ("сталь пруда"), то есть одно слово может заменить в речи другое слово или полностью

вытеснить его. В этом случае мы имеем дело с тропом. Если этого не происходит и в высказывании присутствуют оба означающих и оба значения (основное и переносное), соединенные рамками высказывания и образующие группу слов, тогда речь идет об амплификации" [Хазагеров 2004: 221].

## **1.2. Структура, варианты, роль и отличительные особенности феномена**

Несмотря на то, что определения отличаются по форме, можно выделить основные признаки сравнения: наличие двух объектов, уподобления одного объекта другому и общего для объектов признака. Эти признаки практически полностью совпадают с элементами структуры сравнения, которые подвергаются изучению в работах многих лингвистов.

Томашевский Б. В. выделяет три основных элемента сравнения: во-первых, что сравнивается ("предмет"), во-вторых, с чем ("образ") и, в-третьих, по какому признаку сравнивается ("признак") [Томашевский 1959: 209].

Кухаренко В. А. пишет: "Сравниваемый объект называется the tenor, тот, с которым происходит сравнение, - the vehicle. The tenor и the vehicle составляют два семантических полюса сравнения, которые соединяются с помощью следующих слов-связок: "like", "as", "as though", "as if", "as like", "such as", "as ... as", etc.

*e.g. His muscles are hard as rock. (T. Capote)*

*e.g. The conversation she began behaved like green logs: they fumed but would not fire. (T. Capote)" [Кухаренко 2004: 28].*

Арнольд И. В. пользуется этой же терминологией, одновременно утверждая четвертый компонент:

1. Обозначаемое (the tenor) — то, о чем идет речь.
2. Обозначающее (the vehicle) — то, с чем сравнивается обозначаемое.

3. Основание сравнения (the ground) — общая черта сравниваемых понятий.

4. Отношение между первым и вторым (показатель сравнения).

Например: *The old woman ( 1 ) is sly ( 3 ) like ( 4 ) a fox ( 2 )*.

Также Арнольд отмечает, что в некоторых случаях основание может быть опущено: *The old woman ( 1 ) is like ( 4 ) a fox ( 2 )*. [Арнольд 2002: 93-94].

Из вышесказанного можно заключить, что наличие обозначаемого, обозначающего и слова-связки (показателя сравнения) является необходимым и достаточным условием признания лексикограмматической структуры сравнением.

Однако не всякое сравнение можно считать образным (или метафорическим), которое является предметом данной работы. Стилистически выделяют сравнения языковые (общие и штампованные, к которым относятся так называемые стёртые сравнения, образная основа которых утеряна, непонятна либо несущественна: *to fit like a glove, drunk as a lord*) и речевые (образные, авторские или оригинальные). Эти типы сравнений отличаются видом преобладающей в них информации: логико-предметной в первом и экспрессивной во втором. В английском языке это деление подчёркивается существованием двух терминов, означающих сравнение: *simile* и *comparison*. Первый из них выражает понятие сравнения как стилистического средства; второй имеет более широкое значение и применим как по отношению к фигуре речи, так и к необразным сравнениям. Под термином *simile* обычно имеется в виду продукт индивидуального художественного творчества. [Михнюк 2011: 134].

Следовательно, возникает острая необходимость в выявлении черт, отличающих языковое сравнение от образного, чтобы иметь возможность разделять эти два феномена.

Кузнец М. Д. обращает внимание изучающих данную тему на то, что очень часто сравнение используется для логического сопоставления двух предметов и не несёт в себе никакой образной характеристики:

*These Swedish sprinter runs lie Mathew Jones, and can easily get the firstplace tomorrow.*

*She hated all those products of new art as I did.* [Кузнец 1960: 12-13]

Кухаренко В. А. также проводит чёткую границу между этими двумя понятиями. Она даёт такое понятие сопоставления: "(логическое) сопоставление это:

а) обычное сравнение двух объектов, принадлежащих к одному и тому же классу.

*e.g. She is like her mother.*

б) соизмерение двух объектов, принадлежащих к одному и тому же классу, с целью установления степени их сходства либо различия.

Оно принимает во внимание все качества данных объектов, делая акцент на том, что служит признаком сравнения.

*e.g. The boy seems to be as clever as his mother.* [Кухаренко 2004: 28]

В соответствии с учебником Кузнец М. Д., сравнение может осуществляться в нескольких формах:

1) В отрицательной форме:

*Blow, blow, thou winter wind,*

*Thou art not so unkind*

*As man's ingratitude. (Shakespeare)*

2) С помощью прилагательного в сравнительной степени:

*He had no more idea of money than a cow. (Galsworthy)*

*The ruby shall be redder than a red rose, and the apphire shall be as blue as the great sea. (O. Wilde)*

3) с помощью обстоятельственного оборота, содержащего предложное определение:

*With the quickness of a long cat, she climbed up into the nest of cool bladed foliage. (Lawrence)*

4) Посредством союзных речений *as if*, *as though*, вводящих придаточное сравнение (сказуемое которого обычно употребляется в сослагательном наклонении):

*He strutted, waving his hands as though he were commanding an army.*  
(Walpole)

*The Lady Blanche avoided her as if she had been an infectious disease.*  
(Thackberry).

5) Посредством лексически выраженного указания на факт сопоставления:

*He reminded James, as he said afterwards, of a hungry cat.* (Galsworthy)

*Huddled in her grey fur against the sofa cushions, she had a strange resemblance to a captive owl.* (Galsworthy)

*Mr. Witte's method of paying off debts would be a form of feeding a dog with bits of its own tail.* (Galsworthy) [Кузнец 1960: 12-13].

В данной работе мы будем исследовать только сравнения с показателем сравнения *as/like*.

Также необходимо определить семантическое отличие метафорического сравнения.

Наиболее точно и доступно, на наш взгляд, это делает Гальперин А.И.. Он утверждает: "Обязательным условием для стилистического приема сравнения является сходство какой-нибудь одной черты при полном расхождении других черт. Более того, сходство, обычно усматривается в тех чертах, признаках, которые не являются существенными, характерными для обоих сравниваемых предметов (явлений), а лишь для одного из членов сравнения. Например:

*The gap caused by the fall of the house had changed the aspect of the street as the loss of a tooth changes that of a face.*

Единственным признаком, общим в этих двух разнородных понятиях (*street* и *face*) является пустое пространство. Естественно, что пустое пространство (между домами) не является характерной чертой понятия —

улица; в равной степени оно не является характерной чертой, признаком понятия лицо. Случайный признак поднят сравнением до положения существенного." [Гальперин 1958: 168].

Кузнец М.Д. отмечает существование различных структурных вариантов сравнения:

1) Признак сравниваемых предметов указывается непосредственно:

*Every tree and every branch was encrusted with bright and delicate hoarfrost, white and pure as snow, delicate and defined as carved ivory (Mitford)*

2) Характер сходства между сравниваемыми предметами только подразумевается:

*How strange the moon seems: she is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. (O. Wilde)*

*My heart is like a singing bird...(Ch. G. Rosetti)*

3) Признаком сравниваемых предметов является действие или состояние:

*Under the carver's hand it cuts like clay, it folds like silk, it grows like living branches, it leaps like living flame. (Carlayle)*

*"Never! She'll never wind and twine herself about papa's heart like --"*

*"Like the ivy?" suggested Miss Tox.*

*"Like the ivy," Mrs. Chick assented. (Dickens) [Кузнец 1960: 11].*

Гальперин дополнительно выделяет сравнение объекта с рядом предметов, обладающих общим признаком:

*"Mr. Dombey took it (the hand) as if it were a fish, or seaweed, or some such clammy substance."*

В этом примере один член сравнения (the hand) сравнивается с рядом разнородных предметов (fish, seaweed и др.).

Причем, во втором ряду сравнения даны такие предметы, у которых имеются общие постоянные признаки (clammy - липкий)." [Гальперин 1958: 168].



## Выводы по первой главе

Подводя итоги главы, можно заключить, что определение понятия "сравнение" вызывает полемику среди учёных. Некоторые считают, что оно является тропом, то есть употреблением слова или выражения, при котором для явления подыскивается новое имя, употребляемое в переносном значении, которое может закрепиться за словом. Другие полагают, что это одна из разновидностей фигур речи, то есть способов организации высказывания. Но существует и третья группа лингвистов, утверждающих, что сравнение занимает промежуточное положение между этими явлениями, и именно эта точка зрения наиболее близка нам, поскольку отражает двойственную природу сравнения в его языковом и речевом вариантах.

Несмотря на расхождение во мнениях, всё же можно выделить несколько основных признаков или компонентов сравнения: обозначаемое, обозначающее, показатель сравнения и основание сравнения. Среди этих структурных элементов первые три являются необходимыми и достаточными для признания грамматической структуры сравнением.

Однако не всякое сравнение является предметом нашего исследования. Лингвисты выделяют два основных типа сравнения - языковое (общее, штампованное, стёртое) и речевое (метафорическое, образное, авторское). В первом типе преобладает логико-предметная информация; другое название этого феномена - логическое сопоставление. Второй же служит для передачи именно экспрессивной информации и рассматривается как стилистическое средство.

Основным отличием речевого варианта от языкового является то, что сравниваемые предметы или явления находятся в разных классах и имеют некий второстепенный общий признак, служащий основанием сравнения. При языковом сравнении предметы находятся в одном и том же классе (либо близких классах), и их сравнение имеет логическую основу.

Речевое сравнение может выражаться несколькими структурными вариантами:

- с обозначением основания сравнения;
- без обозначения основания сравнения;
- с характеристикой (а) качества, (б) действия или (в) состояния в качестве основания сравнения;
- со множественными обозначающими, обладающими общим признаком.

Таким образом, мы определили понятие сравнения, его положение в системе изобразительно-выразительных средств, отличительные черты и структурные варианты выражения, тем самым заложив теоретическую базу для последующего эмпирического исследования.

## Глава 2. Понятие концепта в лингвистике.

### 2.1. Определение понятия "концепт", его структуры и основных характеристик

Представляется целесообразным начать разговор о таком многогранном явлении как концепт с предоставления различных точек зрения и научных подходов на его определение. В силу абстрактного характера данного понятия не существует и не может существовать его единственного верного определения.

В своей монографии "В поисках концепта" Ю.Е. Прохоров выделяет следующие подходы к определению термина "концепт":

- психолингвистическое явление;
- абстрактное научное понятие;
- базовая единица культуры;
- лингвокультурное явление;
- лингвокогнитивное явление. [Прохоров, 2008: 20].

Концепт как *психолингвистическое явление* находит своё отражение в трудах А.А. Залевской, дающей такое определение: "Концепт представляет собой спонтанно функционирующее в речемыслительной деятельности индивида базовое перцептивно-когнитивно-аффективное образование динамического характера" [Залевская, 2005: 243]. При научном описании концептов А.А. Залевская указывает на необходимость введения понятия "конструкт": исследователем, как носителем языка, опирающимся на индивидуальный концепт, рассматривается при помощи анализа языковой картины мира концепт инвариантный. Результатом данного процесса является конструкт, способный отразить только часть содержания названных видов концептов (Рис. 4).

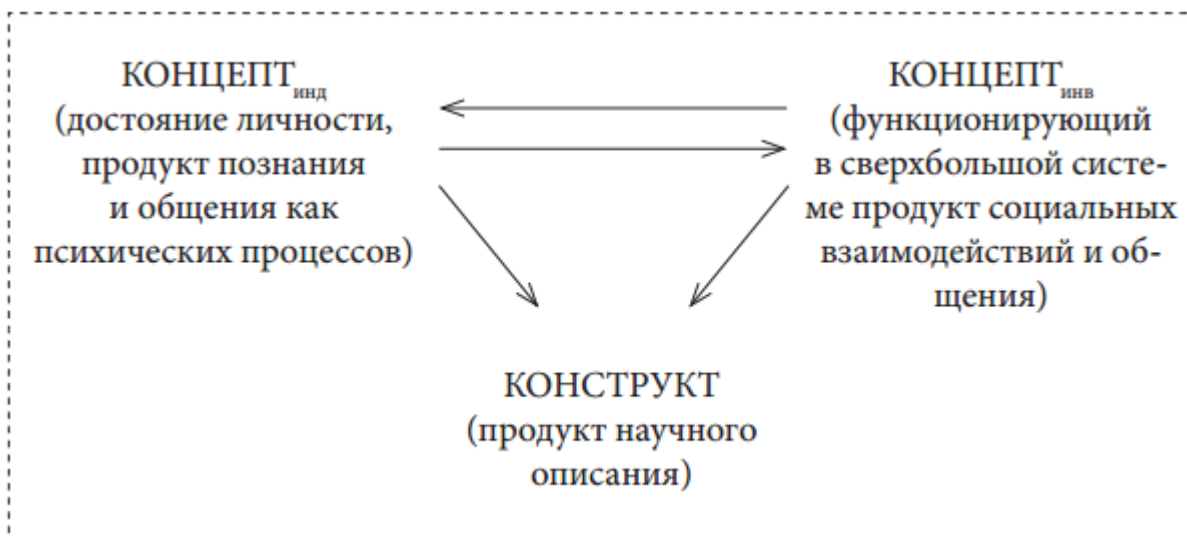


Рисунок 4. Отношения конструкта, концепта индивидуального и инвариантного по Залевской

В. Я. Мыркин определяет концепт как блок знаний, включающий в себя конкретно-образные (получаемые при помощи органов чувств), понятийные, прототипические, гештальтные и другие элементы и находящийся в психике человека [Мыркин, 2002: 47].

Данный подход акцентирует принадлежность концепта к психическому уровню, то есть невозможность его исследования сугубо на базе материального мира. При работе в данном направлении необходимо учитывать не только разницу между национальными инвариантными концептами, но и отличие индивидуальных концептов, которые могут не совпадать или даже противоречить инвариантному.

Концепт в некоторых случаях рассматривается как *абстрактное научное понятие*, зачастую приравненное к синониму термина "понятие". Например, "Лингвистический энциклопедический словарь" даёт такое определение понятия: "Понятие – ...2) то же, что грамматическая категория, обычно не высшего уровня обобщения, например понятие двойственного числа, понятие события, понятие неактуального настоящего времени и т.п.; в этом значении стал часто употребляться термин "концепт"" [Рябцева, 2002: 383-384].

С такой точки зрения рассматривается понятие концепта и в работах А. Соломоника, разграничивающего термины "концепт" и "понятие" на основе различия в происхождении: "Лишь пользуясь научными методами анализа,

дедукцией и обобщением, можно вывести следующие за конкретными абстрактные понятия. Тогда они становятся еще и концептами" [Соломоник, 1975: 246].

При таком подходе определения "концепт" и "понятие" накладываются друг на друга, частично совпадая (как показано на примере выдержки из словаря) и вызывая сложности при попытке разграничения. Часто основанием для их разграничения становится принадлежность к определенной научной области: понятие, в основном, употребляется в логике и философии, а концепт - в лингвистике и культурологии. Подход Соломоника вызывает интерес определением концепта как некоего сверхуровня понятия, достигаемого при помощи аналитических научных методов.

Ещё один путь разграничения терминов "концепт" и "понятие" предлагает Ю.С. Степанов: концепты отличаются от понятий обязательностью эмоциональной составляющей. В то время как понятия умозрительны, концепты являются предметом эмоций, симпатий и антипатий [Степанов, 2004: 324].

Рассматривая концепт как *культурное явление*, Ю.С. Степанов даёт весьма упрощённое определение: "Концепт - основная ячейка культуры в ментальном мире человека" [Степанов, 2004: 19]. Похожим образом С.Х. Ляпин определяет концепты как своеобразные культурные гены, входящие в генотип культуры, самоорганизующиеся интегративные функционально-системные многомерные (как минимум трехмерные) идеализированные формообразования, опирающиеся на понятийный или псевдопонятийный базис [Ляпин, 1977: 16-18].

Данный подход однозначно относит понятие концепта к сфере культурологии, отводя ему место одного из бесчисленных элементов культуры в ментальном мире человека. Такие элементы носят обобщённый характер, обладают способностью к адаптации и базируются на реально существующих либо воображаемых понятиях.

Многие учёные определяют концепт как *лингвокультурное явление* при работе с относительно новой научной дисциплиной - лингвокультурологией. Среди них можно отметить В.А. Маслова, В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина, С.Г. Воркачева и др.

В.А. Маслова даёт такое определение: "Концепт – это семантическое образование, отмеченное лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующее носителей определенной этнокультуры. Концепт, отражая этническое мировидение, маркирует этническую языковую картину мира и является кирпичиком для строительства "дома бытия"" [Маслова, 2007: 47].

Г.Г. Слышкин детерминирует изучаемый феномен следующим образом: "Концепт - единица, призванная связать воедино научные изыскания в области культуры, сознания и языка, т.к. он принадлежит сознанию, детерминируется культурой и опредмечивается в языке»[Слышкин, 2000: 9-10].

Таким образом, в контексте лингвокультурологии концепт рассматривается как определяемое культурой семантическое образование, располагающееся в сознании индивидуума и/или этнической группы и находящее своё отражение в ряде языковых средств разных уровней.

Наиболее распространённой точкой зрения на концепт считается определение его как *лингвокогнитивного явления*. В список ученых, рассматривавших концепт с такой точки зрения, входят Е.С. Кубрякова, З.Д. Попова и И.А. Стернин, Н.Ю. Шведова, В.Н. Телия, Е.В. Урысон, М.В. Пименова, Н.Ф. Алефиренко, Н.Н. Болдырев, А.П. Бабушкин и многие другие. Приведём некоторые толкования в рамках данного подхода.

К примеру, Н.Н. Болдырев описывает концепты как некие абстрагированные идеальные единицы смысла, которыми человек оперирует в мыслительном процессе. По его мнению, концепты являются отражением всех накопленных человеком знаний, опыта и результатов деятельности, в том числе и познавательной. Болдырев уподобляет концепты "квантам" знания [Болдырев, 2002: 23–24].

Е.С. Кубрякова пишет, что "концепт – это термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*) всей картины мира, отраженной в человеческой психике" [Кубрякова, 1996: 90].

З.Д. Попова и И.А. Стернин, на наш взгляд, предоставляют наиболее полное и конкретное определение концепта как "дискретного ментального образования, являющегося базовой единицей мыслительного кода человека, обладающего относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющего собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущего комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету" [Попова, Стернин, 2007, 24].

Данный подход рассматривает концепты как значимые единицы человеческого мышления, содержащие в себе информацию о некотором феномене на всех уровнях: лингвистическом, перцептивном, эмпирическом, социальном, эмоциональном и прочих.

Неотъемлемой частью определения концепта является выделение его основных характеристик. Среди них Г.Г. Слышкин отмечает:

*"комплексность бытования"* (изучение концепта объединяет в себе язык, сознание и культуру);

*"ментальную природу"* (концепт располагается в сознании);

*"ограниченность сознанием носителя"* (существование концепта в коллективном или индивидуальном сознании);

*"ценность"* (реализующаяся в аспектах актуальности и оценочности);

*"условность и нечёткость"* (обусловлены нераздельностью, монолитностью сознания);

*"когнитивно-обобщающая направленность"*;

"полиапеллируемость" (возможность обращения к концепту как языковыми средствами разных уровней, так и невербальными средствами);

"адаптивность" (концепт может изменяться под действием новых приобретаемых знаний или переживаний);

"трёхуровневое лингвистическое построение" (существование концепта в трёх плоскостях: системный потенциал, представляющий собой единство средств обращения к концепту, зафиксированных в лексикографии; субъективный потенциал, состоящий из лингвистического множества единиц, хранящегося в памяти отдельно взятого индивида; текстовые реализации, обозначаемые как совокупность случаев апелляции к концепту в целях коммуникации). [Слышкин, 2000: 87-92].

С.Г. Воркачѳв выделяет следующие базовые характеристики концепта:

1) Переживаемость - концепты обязательно должны эмоционально переживаться;

2) Семиотическая плотность - концепты должны быть представлены в языке языковыми синонимами, тематическими рядами и полями, фразеологическими единицами;

3) Ориентированность на план выражения - имя концепта должно быть включено в сложившиеся в лексической системе языка ассоциативные синтагматические и парадигматические связи [Воркачѳв, 2007: 15-16].

Таким образом, концепт должен существовать в сознании, находить своё отражение в языке на различных планах, испытывать приложение оценочных предикативов со стороны индивидов, являться когнитивно-обобщѳнной сущностью и обладать адаптивным потенциалом.

Вопрос структуры концепта также служил предметом работ многих учѳных. Существует мнение, что у концепта вообще нет структуры (такой точки зрения придерживается, к примеру, В.В. Колесов), но большинство учѳных рассматривают концепт как сложный многоуровневый феномен.

Ю.С. Степанов выделяет в концепте несколько сущностей, рассматривая их на примере концепта "8 марта":



- обиходная или общеизвестная сущность - "женский день";
- сущность, известная отдельным носителям языка - "день защиты прав женщин";
- исторические либо этимологические сведения - "учреждён по предложению Клары Цеткин" [Степанов, 2004: 46-48].

С.Г. Воркачѳв вычленяет в концепте несколько составляющих:

- понятийная составляющая (структурное единство признаков и определений);
- образная составляющая (когнитивные метафоры, удерживающие концепт в сознании);
- значимостная составляющая (этимологические и ассоциативные особенности концепта, определяющие его положение в лексико-грамматической системе языка) [Воркачѳв, 2004: 7].

В.И. Карасик делит концепт на компоненты:

- образно-перцептивный компонент (восприятие и представление о концепте, существующее в сознании группы или индивида);
- понятийный компонент (факты и информация о концепте);
- ценностный компонент (оценка концепты и связанные с ним поведенческие нормы) [Карасик, 2004: 118].

Г.Г. Слышкин расчленяет концепт на четыре зоны, две основных (интразона и экстразона) и две дополнительных (квазизона, квазиэкстразона):

- интразона включает признаки концепта, являющиеся отражением собственных признаков денотата;
- экстразона содержит признаки, извлекаемые из устойчивых фразеологических единиц и переносных значений;
- квазизона и квазиэкстразона охватывают формальные ассоциации, которые возникают при созвучии названия концепта с другим словом или использовании эвфемизмов [Слышкин, 2004: 65-66].

Можно заметить, что подавляющее большинство учёных выделяют в структуре концепта образ, информационно-понятийное ядро и определённые

дополнительные признаки, что может служить свидетельством сходства представлений о структуре концепта в различных научных школах.

З. Д. Попова и И. А. Стернин, обобщая различные подходы к структуре концепта, вычленяют в нём образ, информационное содержание и интерпретационное поле.

*Образ* в структуре концепта представляет собой совокупность перцептивного образа, включающего в себя результат отражения окружающей действительности посредством органов чувств и когнитивного, или метафорического, образа, полученного в результате метафорического осмысления действительности.

*Информационное содержание* концепта включает необходимый и достаточный минимум когнитивных признаков, являющихся основными и наиболее существенными характеристиками концептуализируемого предмета или явления. Такими признаками могут быть признаны обязательные составные части, основные функции, важнейшие отличительные черты.

*Интерпретационное поле* - наименее структурированная часть концепта - состоит из интерпретирующих основное содержание концепта признаков; эти признаки либо вытекают из концепта, либо подвергают его оценке. Интерпретационное поле неоднородно: его можно разделить на несколько зон - областей с определенной степенью содержательного единства и включают содержательно близкие когнитивные признаки. З. Д. Попова и И. А. Стернин выделяют следующие зоны:

- оценочная зона: охватывает когнитивные признаки, имплицитные, общую, эстетическую, интеллектуальную, эмоциональную и нравственную оценку,
- энциклопедическая зона: необязательные признаки концепта, приобретаемые индивидом при условии получения опыта, обучения, дополнительной информации;
- утилитарная зона: утилитарные, прагматические признаки, выражающие особенности эксплуатации концепта на практике;

- регулятивная зона: когнитивные признаки, содержащие предписания на счёт выполнения или невыполнения каких-либо действий в отношении концепта;

- социально-культурная зона: когнитивные признаки, устанавливающие связь концепта с культурой и бытом народа;

- паремиологическая зона: когнитивные признаки, извлекаемые из устойчивых фразеологических единиц (паремий) в отношении рассматриваемого концепта. Данная зона имеет особое значение, поскольку отражает не современные, а исторически сложившиеся представления об отношении народа к отдельно взятому концепту [Попова, Стернин, 2007: 74-80].

## **2.2. Средства выражения и типология концептов.**

### **Эмоциональный концепт**

На протяжении всего времени существования когнитивной лингвистики вопрос типологии концептов был тесно связан с определением понятия "концепт". В процессе его поисков многочисленные учёные разрабатывали свои точки зрения, основываясь на различных признаках.

В результате активного развития когнитивной лингвистики и разностороннего осмысления понятия концепт исследователи пришли к пониманию, что под концептом подразумевается обобщённая совокупность различных видов ментальных явлений, выполняющих функцию структурирования знаний в человеческом сознании. Данные ментальные явления, являющиеся единицами мышления, могут значительно отличаться по своему содержанию и структуре. Следовательно, типология концептов носит развернутый характер, обусловленный данными различиями.

Наиболее распространенным основанием классификации концептов является *содержательный признак* концепта. Одним из первых ученых,

предложивших такую классификацию, стал С.А. Аскольдов, разделивший концепты на познавательные и художественные. По его мнению, познавательные концепты вызывают в сознании некий образ, который может стать объектом точной логической обработки. Художественный же концепт создает художественный образ, результатом которого становятся "какие-то духовные обогащения" [Аскольдов, 1997: 268].

С.Г. Воркачев разграничивает концепты высшего уровня (такие, как совесть, счастье, долг) и обычные [Воркачев, 2004: 44]. Ю.С. Степановым было предложено деление на научные концепты, или изоляты, и ненаучные, или художественные концепты. Отличием научных концептов считается их тенденция к синонимичному образованию, количеством не менее двух [Степанов, 2004: 21].

М.В. Пименова разработала следующую классификацию:

- образы (отец, Русь, мать);
- идеи (большевизм, капитализм);
- символы (крест, корона);
- культурные концепты, включающие в себя несколько категорий: универсальные, социально-культурные, национально-культурные, этические и мифологические. [Пименова, 2004: 8-10].

Более подробную классификацию представил А.П. Бабушкин, выделивший следующие виды концептов:

- мыслительные картинки (множество образов в индивидуальном или массовом сознании людей);
- концепт-схема (совокупность лексических средств, формирующая перцептивный и когнитивный образ мира);
- концепты-гиперонимы (логически сконструированные концепты, образность которых практически равна нулю);
- концепт-фрейм (совокупность знаний о какой-либо ситуации, набор компонентов);

- концепт-сценарий, или скрипт (развёрнутая во времени схема событий, динамически представленный фрейм);

- инсайт (внезапное схватывание определённых взаимосвязей и структуры ситуации; содержащаяся в слове информация о функции или структуре предмета);

- калейдоскопический концепт (представлен абстрактной сущностью социальной направленности; отличается непостоянностью представления в различных формах - мыслительных картинок, фреймов, схем или сценариев) [Бабушкин, 19967: 43-67].

Н.Н. Болдырев представляет систему типов концептов, частично пересекающуюся с классификацией А.П. Бабушкина:

- схемы;

- фреймы;

- сценарии или скрипты;

- конкретно-чувственные образы (совокупность сведений о предмете или явлении, полученных при помощи органов чувств);

- представления (обобщенный образ, включающий как чувственную, так и наглядную стороны предмета или явления);

- понятия (рационально осмысленные существенные признаки предмета или явления);

- прототипы (концепты, представляющие собой типичный образчик какого-либо предмета или явления);

- пропозиции (особым образом организованные концепты, в которых обозначаются структурные элементы и типы отношений между ними; к примеру, субъект и объект действия концепта "убийство");

- гештальты (целостные образы, включающие рациональные и чувственные сведения как компоненты единицы нераздельного мышления) [Болдырев, 2001: 36-38].

Обобщая и расширяя классификации Бабушкина и Болдырева, Попова и Стернин излагают своё видение типологии концептов по содержательному признаку, включающей в себя следующие виды:

- *представление* - общий чувственно-наглядный образ предмета или явления. Этот тип концептов обычно реализуется в языке при помощи лексических единиц конкретной семантики. Подтверждение этому можно найти при рассмотрении определений данных лексических единиц, как правило, состоящих из чувственно воспринимаемых признаков, например: медведь - крупное хищное млекопитающее животное с длинной шерстью и толстыми ногами. Представления являются статичными мыслительными единицами, выраженными единством наиболее существенных чувственно воспринимаемых признаков.

- *схема* - представленный в виде пространственно-графической схемы мыслительный образ. Например, машина вообще (корпус, колёса, руль, фары), дом (крыша, труба, стены, окна, дверь). Концепты-схемы поддаются графическому изображению в реальности и являются промежуточным звеном между представлением и понятием.

- *понятие* - результат рационального осмысления совокупности наиболее существенных признаков предмета или явления. Например, ромб - параллелограмм, у которого все стороны равны. Исходной точкой развития понятия является представление или схема, ментально очищенные от второстепенных признаков (цветок, рыба). Концепты-понятия преимущественно развиваются в качестве отражения производственной и научной сфер действительности. Наиболее распространёнными средствами вербализации понятий считаются термины и лексемы рациональной семантики (гражданин, адвокат, клиент).

- *фрейм* - объёмное многокомпонентное представление, отражающее стандартные знания и предмете или явлении. Например, больница (компоненты - лечить, лекарства, операции, регистратура, кабинеты и пр.).

- *сценарий*, или *скрипт* - расположенная на временной линии последовательность эпизодов. Можно описать скрипт как развёртку фрейма во времени и пространстве. Примеры скриптов: посещение кинотеатра (покупка билетов, попкорна, ожидание начала сеанса, расположение в зале, просмотр трейлеров, просмотр фильма), игра (сбор компании, установка правил, распределение ролей, отыгрыш).

- *гештальт* - комплексная структура, включающая в себя как чувственные, так и рациональные элементы и присовокупляющая к ним динамические и статические характеристики предмета или явления. Все приведенные аспекты складываются в единую картину, вызывающую чувственные ассоциации в сознании (например, судьба, пытка, любовь) [Попова, Стернин, 2007: 81-84].

Но признак содержания концепта - не единственно возможное основание разбиения концептов на группы. *По степени выражения национального характера* выделяют универсальные концепты, такие, как солнце, небо, земля, дом, и национальные концепты, характеризующиеся как принадлежащие определенному народу. Примерами национальных концептов могут служить *miai* в японском языке — свидания по договорённости, проводящиеся с однозначным расчётом на дальнейшее вступление в брак; франц. *l'esprit d'escalier* (эффект лестницы) — человек находит хороший, остроумный ответ через какое-то время после спора, но уже поздно. [Попова, Стернин, 2007: 85].

*По степени распространённости* можно разграничить групповые концепты, формирующиеся в рамках какой-либо возрастной, гендерной, профессиональной или иной группы, и индивидуальные. К индивидуальным концептам можно отнести индивидуально-авторские концепты, определяемые на основании анализа девиаций в употреблении языковых средств конкретным автором. [Карасик, Попова, Стернин, Слышкин].

С точки зрения *объективированности* для человека концепты можно разделить на вербализованные (обладающие регулярными и активно

использующимися средствами выражения в языке) и невербализованные (не обладающие такими средствами, либо обладающие лишь косвенными способами овнешнения). В качестве примера невербализованного концепта можно привести концепт, антонимичный концепту "молодожёны": в русском языке нет слова "старожёны", и в случае необходимости говорящий прибегает к косвенным, описательным средствам: *не первый год женаты, супруги со стажем, у них большой семейный опыт* и пр. [Попова, Стернин, 2007: 84].

Также существует разграничение концептов *по степени абстрактности* на абстрактные (ментефакты) и конкретные (артефакты, принадлежащие к области результатов человеческой деятельности, и натурфакты, принадлежащие к сфере природной). [Вежбицкая, 1999: 31-32].

В зависимости от *степени значимости* С. Воркачев разделял концепты на обычные и концепты высшего уровня (долг, любовь, совесть) [Воркачев, 2004: 44]. А. Вежбицкая проводит границу между универсальными концептами и базовыми, необходимыми для описания других концептов [Вежбицкая, 1999: 34].

По *типу взаимосвязей в концептосфере* Г.Г. Слышкин описывает концепты и метаконцепты языковой личности. Метаконцепты являются результатом вторичной концептуализации, которой подвергаются семиотические образования, такие как язык, перевод, дискурс и др. Существование метаконцептов отражает рефлексию индивидуума в отношении знаковой деятельности, в которой он принимает непосредственное участие [Слышкин, 2004: 103].

Ю.Е. Прохоров, обобщая работы нескольких учёных, выводит классификацию *по линии предметной области*:

- культурный концепт (С.Г. Воркачев, В.И. Карасик, Д.С. Матвеева);
- лингвокультурный концепт (В.И. Карасик; Н.В. Раппопорт);
- когнитивный концепт (Е.С. Кубрякова, З.Д. Попова, С.Г. Воркачев);
- эмоциональный концепт (А. Вежбицкая);
- научный концепт (Д.С. Матвеева) [Прохоров, 2008: 20].



Поскольку культурный, лингвокультурный, когнитивный и научный концепты уже были представлены в ходе нашей дипломной работы, хотелось бы обратить внимание на понятие эмоционального концепта.

*Эмоциональные концепты* могут рассматриваться как подвид культурных концептов, отличительной чертой которых является языковое выражение фрагментов мировоззрения, отражающих результат когнитивно-эмоционального освоения действительности. Разработкой проблемы эмоциональных концептов занимались такие учёные, как А. Вежбицкая, В.И. Шаховский и В.Ю. Апресян.

А. Вежбицкая предлагает деление эмоций на группы, имеющие отношение к:

- "хорошим вещам" (счастье, радость, удовольствие);
- "плохим вещам" (грусть, горе, отчаяние);
- людям, совершающим недостойные поступки (гнев, злость, ярость);
- рефлексии и самооценке (вина, стыд, гордость);
- другим людям (любовь, ненависть, зависть) [Вежбицкая, 1996: 24-28].

Вежбицкая утверждает, что определяющим фактором в интерпретации собственных эмоций индивидуумом может быть признана лексическая "сетка координат", представленная в родном языке. Без помощи слов личность не способна идентифицировать результаты эмоционального освоения действительности, однако лексические единицы обладают определёнными культурными особенностями, влияющими на процесс и исход такой идентификации [Вежбицкая, 2001: 41-42].

В.И. Шаховский, рассматривая лексические единицы с точки зрения выраженности эмотивной составляющей, разделил их на два типа:

- аффективы - слова, единственная функция которых состоит в выражении эмоций. Примером аффективов можно назвать междометия, бранные и ласкательные слова, прилагательные и наречия, несущие эмоционально-усилительное значение;

- коннотативы - слова, эмотивность которых обнаруживается во вторичных или переносных значениях. Структура лексического значения

коннотативов выражается схемой имя предмета + эмоциональное отношение субъекта. В пример приводятся дериваты с аффиксами, несущими различное значение [Шаховский, 1987: 83-87].

Однако концепты, и в том числе эмоциональные, могут быть вербализованы не только при помощи лексических единиц, но и множества других языковых средств. Помимо непосредственного имени концепта, составляющего его ядро (или образ, в соответствии с Поповой и Стерниным), в его поле потенциального выражения входят синонимы и гиперонимы, устойчивые словосочетания и фразеологические единицы, описательные обороты и выразительные средства языка. Именно поэтому нам представляется необходимым обратить внимание на экспрессивный потенциал такого выразительного средства, как метафорическое сравнение.

## Выводы по второй главе

Подводя итоги главы, можно заключить, что определение понятия "концепт" вызывает полемику среди учёных в силу своего абстрактного характера. В целях конкретизации данного понятия учёные рассматривают его с точки зрения различных наук как абстрактное научное понятие, базовую единицу культуры, психолингвистическое, лингвокультурное или лингвокогнитивное явление. Наиболее распространённым является последний подход, в рамках которого концепты определяются как значимые единицы человеческого мышления, содержащие в себе информацию о некотором феномене на всех уровнях: лингвистическом, перцептивном, эмпирическом, социальном, эмоциональном и прочих.

Неразрывно связанной с вопросом определения концепта учёные полагают проблему выявления его характеристик и отличительных особенностей. Основными признаками концепта мы полагаем следующие: концепт должен существовать в сознании, находить своё отражение в языке на различных планах, испытывать приложение оценочных предикативов со стороны индивидов, являться когнитивно-обобщённой сущностью и обладать адаптивным потенциалом.

Вопрос структуры концепта также служил предметом работ многих учёных. Существует мнение, что у концепта вообще нет структуры, но большинство учёных рассматривают концепт как сложный многоуровневый феномен. В основном, в структуре концепта выделяют образ, информационно-понятийное ядро и определённые дополнительные признаки, что может служить свидетельством сходства представлений о структуре концепта в различных научных школах.

На протяжении всего времени существования когнитивной лингвистики вопрос типологии концептов был тесно связан с определением понятия "концепт". В процессе его поисков многочисленные учёные разрабатывали свои точки зрения, основываясь на различных признаках.

В результате активного развития когнитивной лингвистики и разностороннего осмысления понятия концепт исследователи пришли к пониманию, что под концептом подразумевается обобщённая совокупность различных видов ментальных явлений, выполняющих функцию структурирования знаний в человеческом сознании. Данные ментальные явления, являющиеся единицами мышления, могут значительно отличаться по своему содержанию и структуре. Следовательно, типология концептов носит развернутый характер, обусловленный данными различиями.

В качестве основных критериев классификаций можно выделить содержательный признак, выраженность национального характера, степень распространенности, объективированность, абстрактность, значимость, тип взаимосвязей в концептосфере и предметная область.

Одним из видов концептов, выделяемых по линии предметной области, является эмоциональный концепт. Эмоциональные концепты могут рассматриваться как подвид культурных концептов, отличительной чертой которых является языковое выражение фрагментов мировоззрения, отражающих результат когнитивно-эмоционального освоения действительности.

Концепты могут быть вербализованы не только при помощи лексических единиц, но и множества других языковых средств. Помимо непосредственного имени концепта, составляющего его ядро, в его поле потенциального выражения входят синонимы и гиперонимы, устойчивые словосочетания и фразеологические единицы, описательные обороты и выразительные средства языка. Именно поэтому нам представляется необходимым обратить внимание на экспрессивный потенциал такого выразительного средства, как метафорическое сравнение.

### Глава 3: Эмпирическое исследование образных сравнений

Романы, выбранные в качестве источника фактического материала нашего исследования, составляют серию "Темная башня", написанную в жанрах фэнтези, ужасов и научной фантастики известным американским писателем Стивеном Кингом.

Основная сюжетная линия - путешествие последнего на свете стрелка к Тёмной Башне, на самой вершине которой находится средоточие Силы. Эти странствия нельзя назвать лёгкими: мир стрелка разрушается, меняются физические законы, открываются двери в Ключевой мир. Художественные средства автора подчинены осуществлению главного творческого замысла: показать, как человек стремится к осуществлению цели всей своей жизни, преодолевая бесчисленное множество внешних и внутренних препятствий в антураже гибнущего мира.

В ходе исследования анализу было подвергнуто 7 книг общим объёмом 2494 страниц или 1 289 119 слов, в результате чего было выделено 4000 сравнений, в том числе 612 метафорических (см. Таблицу 1). Дальнейшее исследование позволило произвести отбор метафорических сравнений, используемых автором как средство реализации концепта «страх», в количестве 359 единиц, а также произвести классифицирование отобранных единиц по нескольким признакам. Основной и наиболее существенной классификацией, представленной в данной работе, стала классификация по семантическому признаку.



Таблица 1. Соотношение типов сравнений

### **3.1. Определение роли и характерных особенностей применения метафорических сравнений при реализации авторского замысла.**

Одним из наиболее частотно реализуемых концептов в данном произведении можно назвать концепт страх. Помимо непосредственной вербализации концепта, являющейся самым распространённым и узнаваемым средством апелляции (так, например, слово "fear" и его производные было употреблено в данной серии книг 344 раза, "fright" - 214, "horror" - 126), автор использует всё многообразие языковых средств, включая метафорические сравнения, являющиеся предметом данного исследования.

В процессе исследования были обнаружены случаи совмещения непосредственной вербализации концепта страх с метафорическим сравнением, однако они являются относительно незначительной статистической величиной (12 единиц, 3% от общего количества метафорических сравнений в рамках апелляции к концепту страх).

Приведем несколько примеров данного явления:

*Fear leaps into his belly like a confusion of hot wires.*

*Страх вспыхнул в его животе, словно клубок раскаленных проводов.*

*Fear passed over the man in black's bland face, as soft and dark as a buzzard's wing.*

*Тень страха пробежала по лицу человека в черном, страха, столь же мягкого и темного, как крыло грифа.*

*Sudden terror dawned in Kennerly's eyes, like twin moons coming over the horizon.*

*Внезапно глаза Кеннерли наполнились ужасом, словно двойная луна вошла над горизонтом.*

*Terror sprang up in her mind like a jack-in-the-box and she whirled.*

*Ужас внезапно выскочил из глубин её разума, будто чертик из коробочки, и она резко обернулась.*

Однако непосредственная вербализация концепта страх в рамках произведения, написанного в жанре ужасы, не является наиболее оптимальным средством апелляции к данному концепту в сознании читателя именно в силу своей прямолинейности. Реализация авторского замысла в контексте взятого нами произведения предполагает создание конкретных ситуаций, апеллирующих к субъективному читательскому эмоциональному концепту страха в силу того, что необходимым условием возникновения эмоции страха является причинно-следственная связь: страх может быть вызван непосредственной угрозой жизнью и здоровью, внезапным явлением, ментальным состоянием человека или даже предчувствием беды.

Таким образом, исследуемая нами косвенная реализация концепта страх посредством метафорических сравнений находится на пересечении периферии поля потенциального выражения концепта, или интерпретационного поля, или образа в соответствии со структурой концепта, предложенной З.Д. Поповой и И.А. Стерниным.

В результате анализа фактического материала нами было установлено, что большинство метафорических сравнений служат реализации рассматриваемого концепта, а, следовательно, представляют собой обширную и целенаправленную совокупность выразительных средств. Представляется целесообразным рассмотреть её роль и характерные особенности в контексте авторского замысла апелляции к концепту страха.

Обязательным условием для стилистического приема сравнения является сходство какой-нибудь одной черты при расхождении других черт. Более того, сходство, обычно, усматривается в тех чертах и признаках, которые не являются существенными, характерными для обоих сравниваемых предметов, а лишь второстепенными и малозначительными, либо существенными только для одного из объектов сравнения:

*He thought he knew what she meant to do even before his face plowed through the twisted kelp which marked the high-tide line, dead salt-stinking stuff as cold as the fingers of drowned sailors.*

Общим признаком водорослей и пальцев утонувших моряков в данном примере становится их низкая температура. Случайный признак поднят авторским сравнением до существенного, при этом он вызывает сложный набор сопутствующих признаков, формирующих образное чувство страха: увядшие водоросли становятся холодными, склизкими, разлагающимися пальцами трупов, пытающихся утянуть Эдди на дно морское.

Как ни странно, в сравнениях писатель относительно редко использует самый распространенный тип сравнения - с указанием качества предмета:

*"Yar," the boy said, "but it's very rotten. Like the ideas of certain people, maybe."*

В данном случае речь идёт о покинутом столетия назад мосте, который прогнил до основания. Джейк сравнивает его с идеями некоторых людей, очевидно, подразумевая негативные: геноцид, мировые войны, расизм и пр. Интересно, что мальчик добавляет слово "maybe", как бы сомневаясь, что дерево может быть столь же прогнившим, как души и мысли человека. Героям предстоит пройти по этому ненадежному сооружению, рискуя жизнью, и автор



обостряет читательское восприятие всей опасности предприятия и возникающее в его результате чувство страха за их жизни с помощью необычного сравнения, создающего уникальную картину.

Ещё один пример редкого для этого автора типа:

*“Dead as anybody. Dead as you or anybody.”*

Явная противоречивость высказывания сначала режет глаз - как все могут быть мертвы, если на свете так много живых людей? Однако позже приходит понимание, что здесь говорится не о состоянии на текущий момент времени, а о конечном результате, который одинаков для всех. К тому же, это сравнение - ещё один штрих в картине мира на краю гибели, ещё одно напоминание, что времени не осталось и судьба всех и каждого предрешена. Можно заметить, что в некоторых случаях таких сравнений автор использует приёмы парцелляции и повтора для усиления экспрессии.

Кинг использует разнообразные способы выражения одного и того же типа сравнения, внося оттенки значения и отношения в повествование:

*Fear passed over the man in black’s bland face, as soft and dark as a buzzard’s wing.*

Здесь автор создаёт уникальный эффект присутствия: совмещение образов лёгкого касания крыла грифа (птицы, ассоциирующейся с падалью и смертью) и возникшего чувства страха вызывает гораздо более живое представление об испытываемых героем чувствах и эмоциях.

В большинстве случаев автор оставляет определение признака сравнения читателю, побуждая его воображение не ограничиваться чёткими словесными рамками, а рисовать свой собственный образ:

*Two of them, lurching rather than walking, went for the boy with arms like dough.*

Даже в таком случае, когда признак сравнения кажется очевидным, может быть несколько вариантов. Например, руки мутантов могут быть мягкими, или дрожащими, или бесформенными, или вздувшимися, или же песочного цвета. Картина, возникающая перед внутренним взором, становится

неповторимой именно благодаря таким мелочам, дающим простор человеческому воображению.

Одной из самых ярких отличительных черт художественного стиля Кинга можно назвать употребление уникальных сравнений, в основу которых положен характер действия:

*Her voice, warped and distorted, cut through the babble [of silence] like a dull ax through a calf's brain.*

Голос разрушает тишину - и тупой топор вонзается в мозг маленького телёнка. Какой признак сравнения выделит читатель? Внезапность? Разрушительность? Резкий и неприятный звук? Необычайно живой, неожиданный и отвратительный образ разбитого молчания поддерживает внушающую страх атмосферу мрачного, перекрученного мира.

*You will try to forget but sooner or later it will come out of your mouth like vomit.*

Речь идёт о некоем магическом слове - девятнадцать, которое было сообщено героине с предупреждением относительно его силы. Как любой секрет, это слово не может быть долго похоронено в глубинах сознания. Однажды оно вырвется на волю, неудержимо, как внезапно подступившая рвота. Сравнение нестандартное, тёмное, тревожное - как и время, в которое происходит действие романа.

Вообще изобразительно-выразительные средства, используемые Кингом, тесно связаны как с атмосферой романа, так и с его сюжетом. Например:

*The body on the table was vibrating now, trembling and rapping and twitching like a large yet essentially lifeless doll with some monstrous clockwork hidden inside.*

Ещё одно мрачное сравнение в копилке вестников наступающего апокалипсиса: большая кукла с жутким механизмом внутри, ждущая оживления - тело, бьющееся в агонии на столе... Если продолжить ассоциативный ряд, можно прийти к чудовищу Франкенштейна. Одновременно это намёк на последующее путешествие Роланда через техногенные земли,

встречу с разумным поездом и заложение ассоциативных предпосылок к восприятию относительно продвинутых технологий в мире, управляемом древними традициями и ритуалами.

*Now it came back maddeningly, like a dog chasing its own tail in his mind as he walked.*

Этот пример - ещё более прямая отсылка к сюжету романа. Всплывающая в голове Роланда колыбельная сводит его с ума бесконечным, бессмысленным повторением. Собака, гоняющаяся за своим хвостом, не достигнет цели и не остановится, повторяя одно и то же движение. Так же и Роланд обречён повторять свои ошибки, раз за разом проходя один и тот же путь.

*Full Earth had come to the land like a vampire lover that year, killing the land and the crops of the tenant farmers, turning the fields of the castle-city of Gilead white and sterile.*

Опустошенные земли - не только урожайные, но и обжитые города и деревни, в скором времени будут покинуты людьми, уходящими по направлению к центру переплетённых нитей Силы в попытке избежать печальной участи пространства на их концах - полного уничтожения.

Но мастерство писателя проявляется не только в описании действий. Свежо, разнообразно и противоречиво описываются человеческие эмоции:

*The drug had often disturbed him: his ego was too strong (or perhaps just too simple) to enjoy being eclipsed and peeled back, made a target for more sensitive emotions—they tickled at him (and sometimes maddened him) like the touch of a cat's whiskers.*

Здесь чувства тонки и легки, они щекочут лёгким прикосновением кошачьих усов (иногда сводящим с ума).

*The feeling was mixed with horror and joy, and the whole of the emotion was unnameable. It made him feel like throwing up and dancing at the same time.*

В этом примере противоположные чувства - ужас и радость - образуют гремучую смесь, которой невозможно дать имя. Автор сопоставляет эмоциональное противоречие с физическим, чтобы дать более ясное понимание

внутреннего состояния героя. Танцевать, извергая из себя пищу - чем не сюрреалистическая картина? Можно предположить, что проводится и второе сопоставление - души, раздираемой эмоциями, с миром, распадающимся на части.

В романе проявляются и другие яркие особенности стиля Стивена Кинга. Например, можно обнаружить распространенные (гомерические) сравнения:

*The ones left began to retreat toward the sand-colored, pitted buildings, and still the hands did their business, like overeager dogs that want to do their rolling-over trick for you not once or twice but all night, and the hands were cutting them down as they ran.*

*He felt like a performer placed on center stage minutes before the rise of the curtain; settled in position with his first line held securely in his mind, he heard the unseen audience rattling programs and settling in their seats.*

Роланд ощущает близость конца мира, приводящую его чувства, разум и тело в боевую готовность; в таком же состоянии находится актёр, стоящий на сцене перед поднятием занавеса с заготовленным текстом, слышащий входящих в зал зрителей. Этот приём должен нарисовать картину ещё более полную, чем обычное образное сравнение.

У Кинга встречается интересный приём сравнения предмета с позиции двух людей, выросших в совершенно разных мирах:

*To the gunslinger the clumps of fot-suls looked like the captive tubes of swamp gas sometimes sold for a pretty at the Feast of Reaptide fair; to the boy they looked like endless streamers of neon tubing.*

Встретив незнакомый предмет, человек пытается определить, на что он больше всего похож. Результат этих попыток будет зависеть от человеческого опыта, знаний и уровня развития общества, в котором проживает этот человек. Поэтому легко объясним тот факт, что Роланд видит трубки с болотным газом, а Джейк - неоновые светильники. Автор обращает наше внимание на существующую разницу между мировоззрениями людей из разных стран, классов общества и условий воспитания.

### 3.2. Классифицирование собранных данных

В результате исследования фактического материала мы считаем возможным выделить несколько видов авторских сравнений по типу сопоставляемых объектов.

#### 1) Неодушевлённый объект - неодушевлённый объект.

*The gunslinger's card occupied the center of the pattern; each of the following four stood at one corner, like satellites circling a star.*

*Further out was a ringed world that glittered like a precious gem within its engirdlement of icy spicules.*

*The movement was dexterous, as flowing as oil.*

Такой тип используется для создания более живых, красочных образов предметов или явлений. Карты на столе окружают карту стрелка, как спутники звезду; согнутый в кольцо мир, что сверкает подобно драгоценному камню среди осколков льда; убийственное движение, столь же плавное, текучее, как масло. Картины, предстающие перед внутренним взором, приобретают объём и форму.

#### 2) Одушевлённый объект - одушевлённый объект:

*But they only watched him, like obedient children taken to see a magician in whom they have grown too old to believe.*

*He put his hands behind his back like a naughty child caught with the jamjar.*

*He saw that she was held hostage; the distorted, grimacing face of Sheb peered over her shoulder like a witch's familiar.*

Писатель с помощью таких сравнений изображает манеру поведения людей, черты их характера или же создает подвижную картину взаимодействий. Люди, смотрящие с недоверием, как выросшие из сказок дети на фокусника; мужчина, убирающий руки за спину, как напроказивший

ребёнок; искажённое лицо человека, заглядывающего заложнице через плечо, как фамилиар ведьмы - всё это проявления человеческой природы.

3) Одушевленный объект - неодушевлённый объект:

*He had run through them like a mower's scythe.*

*The crow was perched on the low roof of his dwelling like a gargoyle.*

*He shuffled about three high-ceilinged steamy rooms like a tractor in low gear, wearing huge, Caliph-like slippers.*

В этом случае подчёркиваются и даже преувеличиваются отличительные черты существа. Стрелок оружием прокладывает себе дорогу столь же быстро, уверенно и хладнокровно, как газонокосилка срезает стебли травы; ворон восседает на крыше так же неподвижно и мрачно, как горгулья; повар шаркает по комнатам, как трактор на малом ходу. Сравнение живого субъекта с неживым гиперболизирует некие характеристики первого, упрощая восприятие образа читателем.

4) Возможен и обратный вариант, встречающийся довольно редко: неодушевлённый объект сравнивается с одушевлённым.

*The ones left began to retreat toward the sand-colored, pitted buildings, and still the hands did their business, like overeager dogs that want to do their rolling-over trick for you not once or twice but all night, and the hands were cutting them down as they ran.*

Руки, перезаряжающие револьвер, сравниваются с чрезмерно энергичными собаками, готовыми кувыркаться для своего хозяина весь день. Это метафорическое сравнение необычайно оживляет и насыщает красками такое обыденное действие, как перезарядка оружия.

В контексте изучения концепта "страх" мы сочли возможным классифицировать собранный нами материал по семантическому признаку, разбивая данные на несколько больших групп. Такой подход к классификации обусловлен тем фактом, что концепт "страх" находит своё отражение при помощи самых различных областей ассоциативного поля: человек испытывает

разные оттенки страха при столкновении со смертью, неестественностью, одиночеством, внезапностью и разрушением.

Процентное соотношение данных категорий представлено в таблице 2.

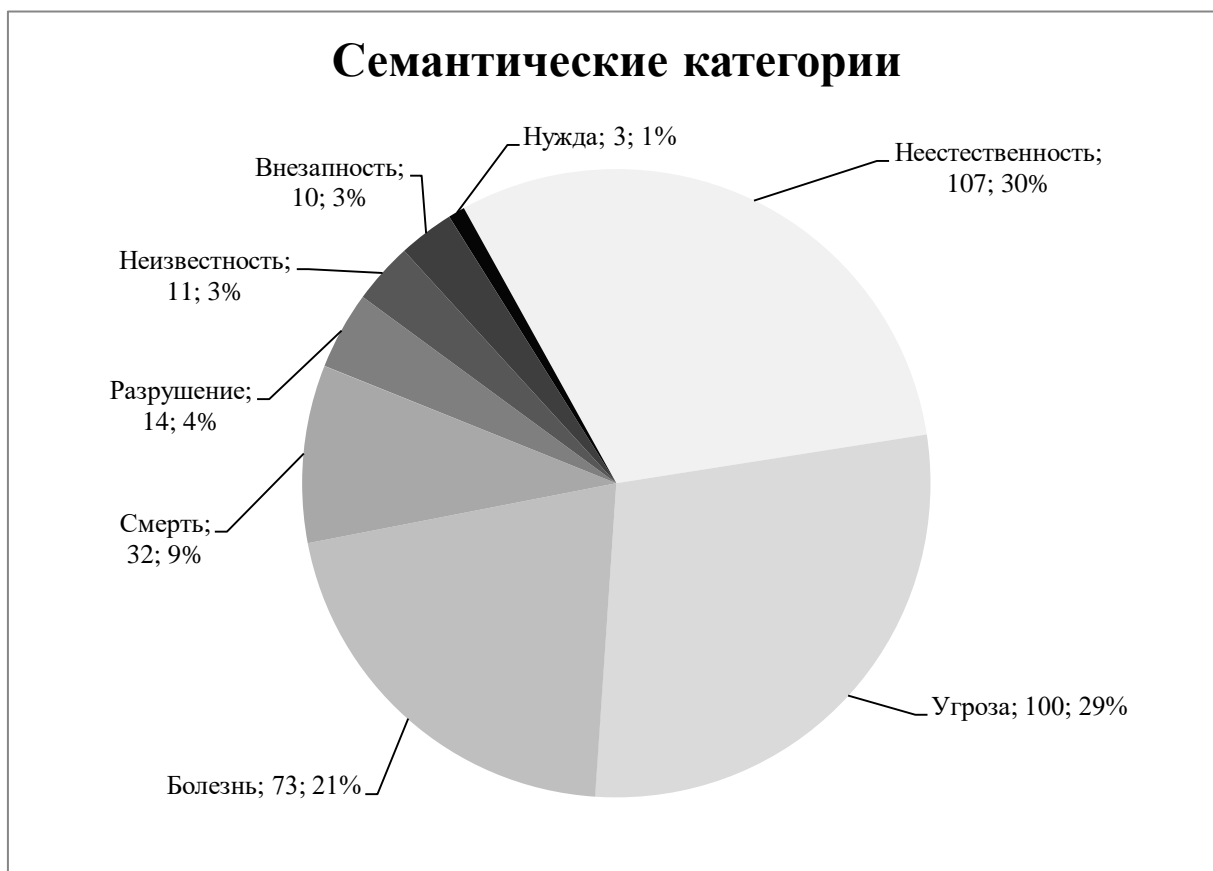


Таблица 2. Соотношение семантических категорий

Наиболее многочисленной оказалась категория "неестественность", включающая в себя как мистическую сторону страха, так и реальную, вызываемую искажением привычных форм и образов реальных предметов, либо несоответствием реальности человеческим ожиданиям. Приведем примеры:

*Their faces seemed to swim above their all-but-invisible bodies like pallid balls with eyes.*

Преследуя человека в черном, Роланд приходит в мрачную и неприветливую деревушку, находящуюся под властью сектантки и под впечатлением от недавнего воскрешения одного из её жителей. Автор апеллирует к читательскому концепту страха, воссоздавая искаженный образ идущих по улице женщин в виде жутких бледных шаров с глазами.

*The silent smile had its own disquieting gleam . . . like an eye that slips open in the dark and discloses blood.*

В данном случае автор рисует образ Мартена - пока ещё не раскрывшего свою истинную суть внушающего ужас человека в черном, но уже злейшего врага юного Роланда. Тревожный отблеск улыбки антагониста совмещается с картиной искаженного глаза, распахивающегося в темноте и обнажающего кровавое глазное яблоко.

*Shelves of rock protruded from the rising land like the arms of giant easychairs buried in the earth.*

Выступающие камни складываются в подлокотники гигантских кресел, создавая впечатление на время покинутого места отдыха таких же гигантских существ, которые могут в любой момент вернуться и проучить незваного гостя.

Следующая по частотности разновидность концепта - страх болезни. В данную семантическую группу входят не только болезни, но и сумасшествие как психологическое заболевание и полученные не смертельные увечья.

*Now it came back maddeningly, like a dog chasing its own tail in his mind as he walked.*

Сумасшествие - одно из наиболее страшных заболеваний. Науке известны случаи психологических расстройств, вызванных идеей-фикс - навязчивой идеей. Находящегося на грани гибели от обезвоживания Роланда преследует песня, которую напевала ему мать в детстве, переплетающаяся с мыслями о скорой смерти. Эта мелодия заедает у него в голове, словно собака, гоняющаяся за собственным хвостом - предприятие совершенно безнадежное.

*A blade of pain slipped smoothly into his head, cutting from temple to temple, dividing his brain like an orange.*

Измощённый долгим путешествием по пустыне без еды и воды Роланд набредает на безопасное место и теряет сознание. За несколько секунд до этого он ощущает вспышку боли, описанную таким образом, чтобы вызвать у читателя страх за жизнь героя: боль лезвием рассекает его мозг, словно апельсин.



Недалеко от предыдущей категории в семантическом поле концепта расположен категория страха смерти, одного из наиболее глубоких и непреодолимых, поскольку инстинкт самосохранения всеми силами старается предотвратить совершение действий с потенциально летальным исходом.

*And David flew like a silent brown bullet, stubby wings pumping once, twice, three times, before crashing into Cort's face, talons searching, beak digging.*

В поединке со своим наставником Кортотом Роланд выбирает в качестве оружия ручного сокола Дэвида, летящего, словно "беззвучная коричневая пуля", и наносящего смертельные повреждения.

*It was a dead sound, like the wind in the hollow of a rotted tree.*

В данном случае концепт страха смерти приобретает более абстрактное значение, необходимое для создания пугающей своей неопределенностью атмосферы. Какой оттенок страха вызовет словосочетание "мертвый звук, словно ветер, завывающий в пустотах сгнившего дерева"? Апелляция к концепту в этом примере полагается на субъективный опыт и мировоззрение читателя, создавая неповторимое впечатление.

Следующая категория страха - страх внезапности, когда неожиданно происходит то, что нарушает привычный ход вещей и тем самым рушит человеческие планы, состояние духа и даже жизни.

*Her voice, warped and distorted, cut through the babble like a dull ax through a calf's brain.*

Внезапное нарушение стоящей в комнате тишины, резкое, словно тупой топор, вонзившийся в телячий мозг, заставляет окружающих вздрогнуть от испуга, порожденного встречей с неожиданным обстоятельством, требующим быстрой реакции. В, казалось бы, банальную ситуацию - кто-то заговорил - автор умудряется вплести яркий и ужасающий образ, оставляющий весьма четкое впечатление.

Одной и наиболее частотных является категория страха угрозы, возникающего при наличии скрытой или явной, воображаемой или реальной опасной ситуации, зачастую требующей немедленных действий.

*The Slow Mutants yanked on him like a wishbone.*

Мутанты тянут героя в разные стороны, будто бы стараясь разломить счастливую косточку. Непосредственных увечий или травм ещё не нанесено, однако исходящая от врагов угроза разорвать человека на части вполне реальна и побуждает героя дать отпор.

*They paused on the four-foot-wide scarp at the top and looked back over the land to the desert, which curled around the upland like a huge yellow paw.*

Автор в данном случае создаёт вымышленную опасность, описывая пустыню как громадную желтую лапу, обернувшуюся вокруг нагорья. Эта лапа будто бы готова в любой момент раздавить или опуститься на возвышение, чем побуждает героев и читателей продолжать движение к Тёмной Башне.

Также выделяется страх неизвестности. Неизвестность вызывает у человека тревогу, поскольку он не располагает достаточной информацией для построения планов действия и не может трезво оценить исходящую от неизвестной угрозы опасность.

*They [dark boxcars and garbage] made the gunslinger nervous, like ghost galleons trapped in an underground Sargasso.*

В данном примере герой движется на дрезине в туннеле, где обитают жуткие создания, и проезжает мимо завалов различного мусора. Роланд не в состоянии точно разглядеть их очертания и определить наличие и количество возможных противников, поэтому испытывает тревогу, связанную с потенциальным массовым нападением.

Последней выделенной нами категорией является категория страха разрушения, находящая своё отражение как в общей атмосфере рушащегося мира, так и в конкретных метафорических сравнениях. Например:

*His face quivered like crystal on the edge of the ultimate, destructive high note.*

Джейк рассказывает Роланду о человеке в черном, и, чтобы передать всю глубину ужаса, вызванного им в сердце мальчика, автор сравнивает выражение лица Джейка с кристаллом, находящимся на грани разрушения под воздействием пронзительного звука.

Данные категории являются основными сегментами семантического поля концепта страх в рамках отдельно взятого произведения. Однако в отдельных случаях образные сравнения находятся на пересечении нескольких категорий. Например, уже упомянутый выше случай может быть отнесен как к категории "внезапность", так и к категории "смерть".

*Her voice, warped and distorted, cut through the babble like a dull ax through a calf's brain.*

## Выводы по третьей главе

Подводя итоги исследования, можно заключить, что метафорические сравнения являются одним из основных средств реализации концепта "страх" в рамках художественного стиля Стивена Кинга.

Мы выделили следующие особенности использования образных сравнений:

- преимущественное употребление сравнений, в основе которых лежит признак действия, а также сравнений, сопоставляющих одушевленный либо неодушевленный предмет с неодушевленным;
- соблюдение правила о различности сопоставляемых объектов;
- применение различных типов сравнений, в том числе гомерических и уникальных.

Все метафорические сравнения, встречающиеся в этом романе, можно классифицировать:

1) По характеру признака сравнения:

- сравнения с признаком качества (лексически выраженный или нет);
- сравнения с признаком действия;

2) По типу сопоставляемых объектов:

- неодушевлённый объект сравнивается с неодушевлённым объектом;
- одушевлённый объект сравнивается с одушевлённым объектом;
- одушевленный объект сравнивается с неодушевлённым объектом (либо наоборот);

3) По семантическому признаку:

- категория страха неестественности;
- категория страха болезни;
- категория страха смерти;
- категория страха внезапности;
- категория страха неопределенности;
- категория страха разрушения.

Таким образом, мы проанализировали совокупность метафорических сравнений в данном произведении, раскрыв индивидуальные особенности их применения как средства реализации концепта "страх" на конкретных примерах, обозначили их разделение на типы и подтипы и выделили роль образных сравнений при выражении авторской идеи на примере серии С. Кинга "Тёмная Башня".

## Заключение

С развитием возможностей для межкультурных коммуникаций и знакомства с иноязычной литературой как никогда актуальной становится проблема восприятия метафорических высказываний.

Именно поэтому целью нашей работы было проведение анализа темы метафорических сравнений как средства реализации отдельно взятого концепта на конкретном примере.

В ходе написания дипломной работы нами были подробно рассмотрены вопросы определения образного сравнения, его места в структуре изобразительно-выразительных средств, способов выражения в тексте и отличительных особенностей.

Тема сравнения включает в себя множество спорных вопросов, и выбранные нами для рассмотрения в данной работе - не исключение.

К примеру, учёные затрудняются определить положение сравнения в системе изобразительно-выразительных средств. Некоторые считают, что оно является тропом, то есть употреблением слова или выражения, при котором для явления подыскивается новое имя, употребляемое в переносном значении, которое может закрепиться за словом. Другие полагают, что это одна из разновидностей фигур речи, то есть способов организации высказывания. Но существует и третья группа лингвистов, утверждающих, что сравнение занимает промежуточное положение между этими явлениями, и именно эта точка зрения наиболее близка нам, поскольку отражает двойственную природу сравнения в его языковом и речевом вариантах.

Также подверглись изучению вопросы определения концепта, его структуры и основных характеристик, способов выражения и типологии. В результате активного развития когнитивной лингвистики и разностороннего осмысления понятия концепт исследователи пришли к пониманию, что под концептом подразумевается обобщённая совокупность различных видов ментальных явлений, выполняющих функцию структурирования знаний в

человеческом сознании. Данные ментальные явления, являющиеся единицами мышления, могут значительно отличаться по своему содержанию и структуре.

Основными признаками концепта мы полагаем следующие: концепт должен существовать в сознании, находить своё отражение в языке на различных планах, испытывать приложение оценочных предикативов со стороны индивидов, являться когнитивно-обобщённой сущностью и обладать адаптивным потенциалом. В качестве основных критериев классификаций можно выделить содержательный признак, выраженность национального характера, степень распространённости, объективированность, абстрактность, значимость, тип взаимосвязей в концептосфере и предметная область.

При выполнении работы нами была изучена специальная литература, включающая научные статьи по рассматриваемым вопросам, учебники и словари, а также проведен анализ метафорических сравнений в контексте эмоционального концепта страх на примере серии Стивена Кинга "Тёмная башня".

Были выделены типы употреблённых авторских сравнений, разделённые на три классификации, раскрыты значения и индивидуальные особенности употребления авторских сравнений, а также определены особенности применения совокупности метафорических сравнений как средства реализации концепта страх.

Исследование показало, что метафорические сравнения занимают значимое место в системе экспрессивных средств, являются часто употребляемыми амплификациями и играют важную роль в осуществлении авторской апелляции к концепту страх.

В любом случае, данная работа заложила основу для дальнейших научных изысканий по близким вопросам.

## Библиографический список

1. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М., 2002.
2. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Т.2 Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю.Д. Апресян. – М., 1995.
3. Апресян, Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка / Ю.Д. Апресян. – М., 1974.
4. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
5. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под ред В.П. Нерознака. М., 1997.
6. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов: изд.2-е, стереотипное. Издательство "Советская энциклопедия", М.,-1969
7. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж, 1996.
8. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Тамбов, 2002.
9. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс. М.: Прогресс-Традиция, ИНФВРА-М, 2004
10. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.
11. Вежбицкая, А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики /А. Вежбицкая. – М.: Языки русской культуры, 2001.
12. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари,1996.
13. Воркачев С.Г. Лингвокультурный концепт: типология и области бытования. Волгоград, 2007.
14. Воркачев С. Счастье как лингвокультурный концепт. М, 2004



15. Гальперин А.И. Очерки по стилистике английского языка: Издательство литературы на иностранных языках, М., 1958 (сканирование, распознавание, вычитка - Куракин А. 2004г)
16. Гальперин И. Р. Речевые стили и стилистические средства языка. Вопросы языкознания, 1954, №4, с. 76-86.
17. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст. М., 2005.
18. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс. М., 2004.
19. Кубрякова и др. Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е.С. Кубряковой. М., 1996
20. Кузнец М.Д. и Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка: Ленинград, 1960г.
21. Кухаренко В.А., Гальперин И.Р., Арнольд И.В. Словарь терминов по стилистике английского языка, составитель - Куракин А., 3-я редакция, г.Николаев, 2003-2004 (Электронный документ на английском языке)
22. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Рябцевой. М., 2002.
23. Лукин Д. С. Сопоставительный анализ метафоры и сравнения в английском и русском языках (на примере романа Дж. Роулинг "Гарри Поттер и философский камень). Вестник МГОУ. Серия "Лингвистика" 2014 г., №2. С. 105-109.
24. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода//Концепты.Научные труды Центроконцепта. Вып.1. Архангельск, 1977. - С.11-35.
25. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2007.
26. Михнюк К. В. О взаимосвязи категории сравнения и оценки (на материале английского языка). Ярославский педагогический вестник - 2011, №1, Том 1 (Гуманитарные науки). С. 131-136.

27. Мороховский А. Н., Воробьёва О. П., Лихошерст Н. И., Тимошенко З. В. Стилистика английского языка. Киев, Издательское объединение "Вища школа", 1984. 248 с.
28. Мыркин В.Я. Понятие vs концепт; текст vs дискурс; языковая картина мира vs речевая картина мира // Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира:
29. Пименова М.В. Душа и дух: особенности концептуализации. Кемерово, 2004.
30. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж, 2007.
31. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. М., 2008.
32. Ризель Э. Г., Шендельс Е. И. Стилистика немецкого языка. М.: Высшая школа, 1975
33. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителя. 3-е изд., М., "Просвещение", 1985г.-399с.
34. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. Волгоград, 2004.
35. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. М., 1975.
36. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 982 с.
37. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингво-культурный аспекты. М., 1996.
38. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: курс лекций. Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, Ленинград, 1959.
39. Томашевский Б.В. Стилистика. - Л.: ЛГУ, 1983. - 286 с.
40. Урысон Е.В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике. М., 2003.

41. Хазагеров Г. Г. Риторика: Учебник для студентов вузов. Ростов н/Д: Феникс, 2004
42. Шаховский, В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка /В.И. Шаховский. – Воронеж, 1987.
43. Шведова Н.Ю. Русский язык: Избранные работы. М., 2005.
44. Щенько И.В. К вопросу об отношениях между компаративными тропами (сравнением и метафорой) // Ученые записки Ленинградского пед. ин-та им. Герцена. Т. 491. — М., 1969.

### **Электронные ресурсы**

45. Буглак С. И. Соотношение сравнения и метафоры в английском языке (Эл. статья - [http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1658/buglak2012\\_1.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1658/buglak2012_1.pdf))
46. Букеева Л. С. Пути формирования устойчивых сравнений в английском языке (Эл. статья - <http://www.scienceforum.ru/2013/pdf/4965.pdf>).
47. Голуб И.Б. Стилистика русского языка (Электронный ресурс) <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook028/01/part-014.htm>
48. Малоземова С. И. Языковое выражение категории сравнения и оценки на уровне аффиксального словообразования (на материале английского языка) (Эл. статья <http://cyberleninka.ru/article/n/yazykovoe-vyrazhenie-kategorii-sravneniya-i-otsenki-na-urovne-affiksalnogo-slovoobrazovaniya-na-materiale-angliyskogo-yazyka>)
49. Румянцева М. В. Место сравнения в общей системе изобразительно-выразительных средств. Костанай, Казахстан. (Эл. статья - <http://www.actalinguistica.com/arhiv/index.php/als/article/viewFile/437/544>)
50. Смагулова Г.К. Образное сравнение: его структура и ассоциативные типы: журнал "Вестник КарГУ", г. Караганда 2010 г (Эл. статья - <http://articlekz.com/article/6405>)

## **Иноязычные источники**

51. Glucksberg Sam and Keysar Boaz. Understanding Metaphorical Comparisons: Beyond Similarity. *Psychological Review*, 1990, Vol. 97, No. 1, p. 3-18.
52. King S. E. *The Dark Tower: The Gunslinger*. New York, The Berkley Publishing Group, 1982. Electronic edition: June, 2003.
53. King S. E. *The Dark Tower II: The Drawing of the Three*. New York, The Berkley Publishing Group, 1987. Electronic edition: June, 2003.
54. King S. E. *The Dark Tower III: The Waste Lands*. New York, The Berkley Publishing Group, 1991. Electronic edition: June, 2003.
55. King S. E. *The Dark Tower IV: Wizard and Glass*. New York, The Berkley Publishing Group, 1997. Electronic edition: June, 2003.
56. King S. E. *The Dark Tower V: Wolves of the Calla*. New York, The Berkley Publishing Group, 2003. Electronic edition: June, 2003.
57. King S. E. *The Dark Tower VI: Song of Susannah*. New York, The Berkley Publishing Group, 2004. Electronic edition: June, 2004.
58. King S. E. *The Dark Tower VII: The Dark Tower*. New York, The Berkley Publishing Group, 2004. Electronic edition: June, 2004.
59. Kirvalidze Nino. Three-Dimensional World of Similes in English Fictional Writing. *Ilia State University. Sino-US English Teaching*, January 2014, Vol. 11, No. 1, 25-39.
60. Znamenskaya T. A. *Stylistics of the English language. Fundamentals of the course. Учебное пособие. Изд. 6-е. - М.: Издательство ЛКИ, 2014. - 224 с.*

## Приложение 1: Список метафорических сравнений

Таблица 3. Семантическая классификация МС

<p><i>Семантическая категория:</i> <i>кол-во, %.</i></p>	<p><i>Список МС</i></p>
<p><u>Страх</u> <u>неестественности</u> (107 единиц, 30%)</p>	<p>Its long serrated beak dropped open and it began to make a noise that was weirdly like human speech: plaintive, even desperate questions in an alien tongue.</p> <p>A convex mirror bulged there like a hypertensive eye.</p> <p>A large ring, solid gold except for the onyx stone which bulged from it like the eye of a giant insect, glittered on the third finger of his right as he did it.</p> <p>The doorway seemed to fold in on itself, like a piece of film run backward.</p> <p>Being in Eddie’s mind had been like being in a room with jittery, sweating walls.</p> <p>They were rocky, studded with low trees that curled their roots into the ground like arthritic knuckles, keeping a grim grip, and thorny-looking bushes.</p> <p>It stood just above the high tide line and less than nine yards from the place where the hills suddenly leaped out of the ground like a giant hand coated with gray-green brush instead of hair.</p> <p>The bear, whose real name was not Mir but something else entirely, made his way through the forest like a moving building, a shaggy tower with reddish-brown eyes.</p> <p>For a moment he thought Eddie was going to do just that, and it would all end right here, on this high ridge, beneath a cloudless summer sky with the spires of the city glimmering on the horizon like blue ghosts.</p> <p>Chunks of lathing stood out on its skull in random hackles, like a child’s drawing of hair.</p> <p>In these dreams his pants did not slide free, the doorkeeper kept its grip, and it tucked him into its unspeakable mouth, where its teeth came down like the bars guarding a castle keep.</p> <p>“A great thing of steel cables,” one of the twins said. “It stands in the sky like the web of some great spider.”</p> <p>It was like an explosion in the world of spirits.” [Sonic boom.]</p> <p>A ragged mob of about twenty men and women had appeared... ..materializing from the smoke of the dwarf’s grenade like evil spirits.</p> <p>The wipers would look like slyly drooping eyelids.</p> <p>It was all of a piece, he realized now; all part of some awful, decaying whole, a tattered web with the Dark Tower at its center like an incomprehensible stone spider.</p> <p>He could hear air whistling in her windpipe like a cold wind around a chimney.</p> <p>Now he could feel Blaine’s silence as a physical weight on his skin, like fleshy, groping hands.</p> <p>They [buttons] looked like winking eyes..</p> <p>He suddenly laughed—strange, tittery laughter that sounded like rats scampering over broken glass.</p> <p>Directly below the wall, the rock was lined with large circular holes like empty eyesockets.</p> <p>A few stunted nightmare trees flailed twisted branches at the sky; under magnification, they seemed to clutch at the travellers like the arms of lunatics.</p> <p>Their shadows jumped up and down on the curved walls of the Barony Coach like uneasy phantoms.</p> <p>Tendrils of smoke were rising around it, as if her shot had ignited its brains.</p> <p>That glow was all over their hands and their faces—smeared across their lips</p>

like...like electric blueberry juice—and the burned-onion smell hung around them like some kind of perfume.

And suddenly it was as if Susannah were looking not at a woman lying on a bed but the drawing of a woman.

There was a kind of gasp in the air around them, as if the corridor itself had inhaled sharply.

Albrecht's blond hair jumped as if flicked by an invisible hand and then he collapsed forward, fading within his clothes as he did so.

He drew in another breath and then grimaced, as if the air had grown quills only he could feel.

Now, as well as hearing those singing voices, she could see faces in the leaves of the trees on the sides of the road, as if they were being watched by a multitude.

Here and there one had collapsed, and there was an unpleasantly organic look to these ruins, as if they were torn and rotted flesh instead of ancient boards and glass.

A hide waterbag was slung around his middle like a bloated sausage.

Their faces seemed to swim above their all-but-invisible bodies like pallid balls with eyes.

He looked like wire clothes hangers all wrapped and twirled together.

You could see all the lights of hell in his eyes, but he was grinning, just like the grins the children carve into their sharproots and pumpkins, come Reap.

But they only watched him, like obedient children taken to see a magician in whom they have grown too old to believe.

The body on the table was vibrating now, trembling and rapping and twitching like a large yet essentially lifeless doll with some monstrous clockwork hidden inside.

Sheb made a high screeching noise, like a rusty screen door.

He saw that she was held hostage; the distorted, grimacing face of Sheb peered over her shoulder like a witch's familiar.

His eyes felt like cracked ball bearings.

She seemed to accordion into herself and waver like a shimmer of heat.

The ones left began to retreat toward the sand-colored, pitted buildings, and still the hands did their business, like overeager dogs that want to do their rolling-over trick for you not once or twice but all night, and the hands were cutting them down as they ran.

The crow was perched on the low roof of his dwelling like a gargoyle.

He watched his feet move up and down like the heddles of a loom.

There was a certain cold beauty to it [hypnosis], like the lacy frettings that fringe hard blue ice-packs.

The silent smile had its own disquieting gleam . . . like an eye that slips open in the dark and discloses blood.

He looked out from the window like the statue of an alabaster saint in a cathedral.

Moss struck his shoulders like flabby corpse-hands.

The gunslinger laid the jawbone carefully on the ground next to the ruins of the fire, where it grinned up through the grass like some eroded fossil that has seen the light of day after a night of five thousand years.

Shelves of rock protruded from the rising land like the arms of giant easychairs buried in the earth.

Two of them, lurching rather than walking, went for the boy with arms like dough.

It was a nightmare walk and so seemed to go on much longer than it did; the air itself seemed to thicken and become like taffy, and the gunslinger felt as if he might be swimming rather than walking.

The beehive itself looked queerly melted, as if someone had turned a blowtorch on it.

Roland could now see speaker-poles here and there, poking out of the wreckage like strange long-necked animals.

A feeling—odder beyond telling—of phantom fingers rummaging through his

brain as if he were a living card catalogue.

His face twisted and writhed as if snakes crawled beneath his skin.

It (blood) seemed almost as smug as the desert.

There was still a sick ache in his head from the sunstroke, and the water sat uneasily in his stomach, as if it did not know where to go.

He reholstered his gun, swayed, put out his hands as if to ward off phantoms, and fell over on his face.

The gunslinger walked back toward the water like a drunken man, holding his wounded hand against his shirt, looking back from time to time to make sure the thing wasn't still alive, like some tenacious wasp you swat again and again and still twitches, stunned but not dead; to make sure it wasn't following, asking its alien questions in its deadly despairing voice.

He could see its keyplate, which also looked like gold, with the latch protruding from it like a stubby metal tongue.

Henry's face drifted by him like an untethered balloon.

He held the girdle of tape (now sticking to itself in a meaningless tangle, the big bags of white stuff looking like strange cocoons) in his left hand, then tossed it aside.

They headed into New York—and although the gunslinger (who could only stare wonderingly at spires even greater and more graceful, bridges that spanned a wide river like steel cobwebs, and rotoed air-carriages that hovered like strange man-made insects) did not know it, the place they were headed for was the Tower.

And suddenly that other had been gone. Simply gone. Like a wisp of smoke so thin that the slightest vagary of wind could blow it away.

The doorway had returned, but now it offered a slightly different view of that world, and he realized that, as it moved with him here, it moved with Roland there. It was like being tied to this other by some weird umbilicus.

It comes with us everywhere now, following like a curse you can never get rid of. (the door)

He would make A after A, overlaying each, until his desk supported a house of cards. You bent over and looked in, you saw something that looked like a hive of triangles.

Like he'd grown in some way, changed. It's like somebody poured two quarts of fresh guts down his throat.

He put his mouth so close that it was like kissing a girl's ear in a movie theater, and that was pretty fucking gross, especially when you considered that the guy was probably dead—it was like narcophobia or whatever the fuck they called it—but he had to know, and the wall between this office and Balazar's was thin.

Claudio had an automatic in each hand; the guy from the storage room had a Remington shotgun sawed off so short that it looked like a derringer with a case of the mumps.

Ceiling panels that had been shredded by Tricks Postino's gaudy but useless M-16 fireworks display hung down like pieces of peeled skin.

Eddie could see the ravines which curled between hills, looking like chops made by an awkward giant wielding a blunt cleaver.

Detta laid up in a deeply shadowed cleft formed by rocks which leaned together like old men who had been turned to stone while sharing some weird secret.

The doors opened and the gunslinger, wearing Jack Mort's body like a tight-fitting set of clothes, stepped out with no look back.

Detta's mind might have been as ugly as a rat's ass, but it was even quicker and sharper than Eddie's.

He moved like a man who has lost his bones.

3A smiled a winning, slightly daffy smile which looked to Captain McDonald approximately as real as a nine-dollar bill.

The bear came at them in a rumbling lope; it was like watching a runaway factory machine over which someone had thrown a huge, moth-eaten rug.

The bone began to change. Not to melt, but to change. The teeth which leaned out of it like gravestones began to draw together in clumps.

	<p>He seemed to hear voices murmuring up to him from long hallways like stone throats, halls which were lit with guttering electric torches.</p> <p>He could feel it beating like a sick and dirty heart, warring with the serene beauty of the rose, screaming harsh profanities against the choir of voices which had so soothed and lifted him.</p> <p>The chair bumped and pitched, and every now and then Eddie and Roland had to lift it over the cobbles which stuck out of the dirt here and there like old teeth.</p> <p>Behind the thick glasses he wore, his brown eyes swam like oversized eggs.</p> <p>The circle of standing stones lay less than five miles ahead now, gleaming in the shadowless light like the teeth of a fallen monster.</p> <p>Shutters which might once have been green leaned askew beside the glassless windows; ancient curtains still hung in some of these, dangling like strips of dead skin.</p> <p>Roots poked out like bunches of wire.</p> <p>They [terminals] stared at him like the glazed eyes of dead men.</p> <p>Now, although the unthinkable machinery which maintained the Beams had weakened, this insane and inhuman intelligence had awakened in the rooms of ruin and had begun once more, although as bodiless as any ghost, to stumble through the halls of the dead.</p> <p>Roland felt a queer doubling, as if time had folded backward on itself.</p> <p>There was a flapping, tickling sensation on his right cheek, as if a dozen flies were crawling in the blood there.</p> <p>...the fish eggs standing out like black sweat on her brown skin...</p> <p>Now, instead of picking the leeches off her skin and throwing them away, she tossed them into her mouth like pieces of candy.</p> <p>As if they might see their poor brains out there, circling like birds in the dark sky.</p> <p>And beneath them as the night latened and the moon set, this borderland world turned like a dying clock.</p> <p>Drinking its [frog] black bile. Licking it from her fingers like syrup.</p> <p>It's [crystal ball] horrible beyond telling. Like the slick eye of a monster that grew outside God's shadow.</p> <p>You pick them up [thoughts] like a crow or a rustie picks up the bright things that catch its eye from the wing.</p> <p>And the ball moves. It rolls like an actual eye in an invisible socket.</p> <p>For a moment Eddie could see Chevin of Chayven's floating teeth like a ghostly ring of coral, and then they were gone.</p> <p>Then it turned back to the woman, who was really not recognizable as a woman any longer; she looked like the ruins of some incredibly ancient mummy which had now turned to rags and powder.</p> <p>The lake had gone a shade of dead ebony that was somehow frightening—like the eye of a zombie, he thought, and had no idea why he thought it.</p> <p>Eddie felt it [light] breathing over his skin like a million small mouths.</p> <p>Flanking a metal tray filled with gas-masks (to Jake they looked gruesome, like the severed heads of strange bugs) were two crates of handguns.</p> <p>...that thing flapping in his right hand, flapping like a brown leather tongue, why, that thing is Ted Brautigan's wallet.</p> <p>...sometimes you drag at it [the way] and sometimes you can feel yourself worming your way into it like a drop of acid that can think.</p> <p>Only they left some of their thoughts behind. I asked her what feeling that was like and she said it was a little like seeing dirty soap-scum on the sides of the tub after you let out the water.</p> <p>The fingers (and the barrel of the Ruger) glowed, as if they had been dipped into blue fire.</p>
<p><u>Страх</u> <u>ВНЕЗАПНОСТИ</u></p>	<p>Her voice, warped and distorted, cut through the babble like a dull ax through a calf's brain.</p> <p>She struck the mirror, making it shiver, and blind panic took over. She bolted like</p>



<p><u>(10 единиц, 3%)</u></p>	<p>a steer.</p> <p>Sudden terror dawned in Kennerly's eyes, like twin moons coming over the horizon.</p> <p>The current of sensuality was whipped away from him like a drape.</p> <p>The boy plunged, and one hand flew up like a gull in the darkness, up, up, and then he hung over the pit.</p> <p>Roland thinks it might even be possible that Cort might grunt some word of compliment—such a rarity that the boy to whom it happened hardly ever knew how to respond; he was left gaping like a fish just pulled from a cook's barrel.</p> <p>Up in the hills, a cat's coughing growl suddenly cut across what he was saying like a knife cutting thin cord.</p> <p>But this did more than catch her attention; it snagged it, as if on a thorn.</p> <p>Divorced of his body, his mind—his ka—was as healthy and acute as ever, but the sudden knowing struck him like a chisel-blow to the temple.</p> <p>They burst up and out of the earth like dragon's teeth.</p>
<p><u>Страх</u> <u>неизвестности</u> <u>(11 единиц, 3%)</u></p>	<p>You might find something hard and rounded, as the chick must see the egg from the inside. And if you should peck through that shell (or find a door), what great and torrential light might shine through your opening at the end of space?</p> <p>Before the subway incident, Detta Walker had only been conscious a few times—these were like coral islands which look isolated to one above them but are, in fact, only nodes in the spine of a long archipelago which is mostly underwater.</p> <p>For one frightening moment there was nothing—only a blank interval. As if a single line in a column of newsprint had been neatly and completely inked out.</p> <p>Outside, the wind kept up its steady whine, and somewhere far away a door was banging, like a sound heard in a dream.</p> <p>There was a ring of black standing stones which looked like some sort of surreal animal-trap in the moonlight.</p> <p>How they must hate us, he thought, and wondered if they had hated the man in black in the same way. He thought not, or perhaps he had passed among them only like the shadow of a dark wing in this greater darkness.</p> <p>They [dark boxcars] made the gunslinger nervous, like ghost galleons trapped in an underground Sargasso.</p> <p>To the gunslinger the clumps of fot-suls looked like the captive tubes of swamp gas sometimes sold for a pretty at the Feast of Reaptide fair; to the boy they looked like endless streamers of neon tubing.</p> <p>It had disappeared on the two occasions when the gunslinger went back without him, and that had been scary—Eddie had felt like a child whose nightlight has burned out.</p> <p>They looked like a hideous cross-breeding of prawn, lobster, and spider.</p> <p>She had laid a trap, just as villagers who fear a deadly wolf may stake out a sacrificial lamb to draw it into bowshot.</p>
<p><u>Страх смерти</u> <u>(32 единиц, 9%)</u></p>	<p>Now you intend to draw your three, one by one, and condemn all of them to something you would not have for yourself: a lifetime in an alien world, where they may die as easily as animals in a zoo set free in a wild place.</p> <p>He thought he knew what she meant to do even before his face plowed through the twisted kelp which marked the high-tide line, dead salt-stinking stuff as cold as the fingers of drowned sailors.</p> <p>Beside it, thumb-tacked to the wall, was a faded daguerreotype which showed a hanged man dangling like a piece of rotten fruit from a dead tree.</p> <p>His right was clutching the rail like grim death.</p> <p>The field was a deep scarlet, as if some titanic battle had been fought here and the ground had been drenched with so much blood that it could not all be absorbed.</p>

He had not found a can, a bottle, or a waterbag (the gunslinger had left four of those behind, like dead snakeskins).

It was a dead sound, like the wind in the hollow of a rotted tree.

Her voice, warped and distorted, cut through the babble like a dull ax through a calf's brain.

But the man who had brought Nort back to life and left her a note—left her a word like a cocked pistol she would someday put to her temple—had known better.

He sounded like a man being drowned in a bucket of mud.

He had run through them like a mower's scythe.

The bodies had gone south like tumbleweeds with the wind.

And David flew like a silent brown bullet, stubby wings pumping once, twice, three times, before crashing into Cort's face, talons searching, beak digging.

They might be the signal of change, which would in turn signal the beginning of her old age—a condition which in Tull was usually as short and bitter as a winter sunset.

“Dead as anybody. Dead as you or anybody.”

What he felt might have been a sort of death—something as brutal and final as the death of the dove in the white sky over the games field.

This meant there was a possibility that the pizza truck just might pull up in the lane next to the taxi, someone just might stick an automatic weapon out of the pizza truck's window, and then the back of the cab would become something that looked like a bloody cheese-grater.

“You ready?” George Biondi said, and gave the others an enormous wink as Henry's chin floated down to his breastbone and then slowly rose once more—it was like watching a soaked log not quite ready to give in and sink for good.

Died quietly, with no muss, no fuss, no bother. Had simply floated away like a dandelion spore on a light breeze.

There was no way to punch holes far enough up for the elderly black woman to notch the belt, so she simply held on like grim old death until Julio, George, and the paras arrived.

The growl rose to a tortured scream that sounded like a cry of some being suffering a horrid death.

It had been breathing, but body was the right word just the same; it had only been a worthless thing, like a cast-off towsack which some idiot had stuffed full of weeds or cornshucks.

His chest suddenly caved in, as if someone had swung a sledgehammer at a barrel.

The woman in the chair suddenly twisted galvanically, as if an electric shock had run through her.

His body collapsed at the edge of the doorway, as if it had struck a stone wall instead of empty space.

It reached high with one paw and slashed forward, meaning to knock Eddie loose like a pinecone.

Eddie probably had Roland's other gun, but Susannah could see no way he could use it without being shaken from his perch like an over-ripe plum.

It lay as it had lain, at the foot of the tree Eddie had climbed, a fallen Colossus with its legs apart and its knees in the air, like a furry female giant who had died trying to give birth.

During that time he felt like the last man aboard a foundering ocean liner, working the bilge-pumps for dear life, trying to keep the ship afloat until the storm ended, the skies cleared, and help could arrive . . . help from somewhere.

There was a kind of savage triumph in the gesture, as if the letter was an animal he had killed in the jungle, an animal he would now skin and eat.

If he wasn't prepared to do that, Jake would die at the point of entry, as surely as an infant must strangle if the mother-root is tangled about its neck when the

	<p>contractions begin.</p> <p>The knife came out the other side with the thing's Adam's apple skewered on it like a piece of steak on a shish kebab.</p> <p>Inside, two men who appeared not only unconscious but transparent rolled lazily with the car's motion like corpses in a sunken boat.</p> <p>Someone passing would undoubtedly have been thunderstruck at the sight of all this stuff—and people! people who might be dead!—floating around in the car like jetsam in a space capsule.</p> <p>And bits of broken tile crumbling into shards and fragments like remains of the old people, the ancestors who had lived and built before the Beams began to break and the world began to move on.</p> <p>Later on that might not matter, but for the time being he had to be careful, lest he starve like a bee in a burned-over tract of forest.</p> <p>Not that he might catch death like a cold—he knew better than that—...</p> <p>On the façades of these narrow, secretive houses and the fronts of shops long closed and emptied from basement to attic, such decoration looked like rouge on the cheeks of a decaying corpse.</p> <p>Then he used his knife to cut a circle in the head-hide [of a skull], which he pulled off like a cap.</p>
<p><u>Страх болезни</u> (73 единицы, 20%)</p>	<p>Fear leaps into his belly like a confusion of hot wires.</p> <p>I can feel it [sanity] crumbling away beneath my feet, like a steep embankment which has been loosened by rain.</p> <p>He sat in Pre-Algebra, watching Mr. Knopf solving simple equations on the board, and realized with dawning horror that a whole new set of memories was surfacing in his mind. It was like watching strange objects float slowly- toward the surface of a muddy lake.</p> <p>Delevan, not a man noted for even temper and restrained behavior under the best of circumstances, roared at the man, even though it made his head feel like it was going to crack into a thousand pieces.</p> <p>He was amazingly light, as dehydrated as a November leaf from their long walk through the desert.</p> <p>He felt Oy's claws punch into his left eye, popping it, and a horrible red pain sank into his head like a flaming torch thrown down a deep well.</p> <p>The pain is immediate and enormous, a swelling sickness like liquid lead. It's [growth pain] as if their whole bodies are teething, kennit.</p> <p>As she felt the pain flow out of her like water whirlpooling its way down a dark drain, she experienced the deepest sorrow she had ever known.</p> <p>She felt as if she'd been let out of some painful body-compressing trap.</p> <p>Now it [pain] was as if the socket had been injected with red-hot lead, then wrapped in strands of barbed wire.</p> <p>The thorns bit through the tough deerskin as if it were no more than a coating of cobwebs.</p> <p>There was sudden ecstasy broken only by a galaxy of pain, as faint and bright as ancient stars gone red with collapse.</p> <p>His face was gaunt, the skin stretched over the bones of his face like strips of cloth wound around slim angles of metal almost to the point where the cloth must tear itself open.</p> <p>All you have to do to hurt him is to say his brother's name. It's like poking an open sore with a stick.</p> <p>Ms. Franks began to ring the Assembly Bell. Each peal stabbed into Jake's ears and then seemed to flash across his brain like a small rocket.</p> <p>The three weeks between then and now stretched like a grim, blighted terrain in Jake's memory—a nightmare wasteland where there had been no peace, no rest, no respite from pain.</p> <p>He fell with a thud and cried out in mingled hurt and surprise as more bricks dug into his ribcage like thick, rude fists.</p> <p>He could feel a pulsing discord, like a deep and ugly scratch across some</p>

priceless work of art or a deadly fever smouldering beneath the chilly skin of an invalid's brow.

All he knew for sure was that every muscle in his body felt sprung and his wounded hand was howling like an animal caught in a trap.

Oy bared his teeth, and for a moment Roland felt his claws splayed against the flesh of his chest and belly like small sharp knives.

His other hand went to the hilt of his knife. The ruins of his left eye lay on his cheek like a glob of mint jelly; the right eye glared up at Jake with insane hatred.

Suddenly a flap of the Tick-Tock Man's scalp peeled away like old wallpaper and dropped on his right cheek.

It was hard to think of, because it felt as if there were a tornado roaring through his head, a tornado with random thoughts flipping around inside it instead of uprooted barns and privies and chicken-houses.

Eddie could see it, but at the same time he could not—it was as if part of his brain refused to see it, as if seeing would lead to comprehension and comprehension to madness.

In the middle of her forehead, a red wound opened and closed like the gill of a dying fish.

It [pain] runs down his right leg like a red-hot rope...

It was both terrible and oddly humbling to realize how easily physical discomfort could take control, expanding like poison gas until it owned all the floor-space, took over the entire playing field.

He walked out, holding his dirty hand in front of him like a dead fish.

He saw part of Balazar's shoulder disintegrate into red spray, heard Balazar screech like a wounded cat.

Look at you, sitting there and shaking like a man who's eaten an apple from the fever-tree.

From outside there was a coughing explosion like a mortar round.

His face is pallid, sharklike . . . but some of that ill look has gone now, and the smell of shit and death which has hung around him like a shroud seems to be going away.

She could feel one of her headaches coming on. Sometimes they threatened, like an ominous buildup of thunderheads on a hot summer afternoon, and then blew away . . . as those ugly summer brews sometimes simply slipped away in one direction or another, to stomp their thunders and lightnings into the ground of some other place.

She remembered the sound of his puking was like gravel in a cement mixer.

If she had tried before, she might have gotten something, but because he wouldn't speak, she wouldn't speak either—and to him, she realized, the past—those relatives, those red dirt roads, those stores, those dirt floor cabins with glassless windows ungraced by a single simple curtsey of a curtain, those incidents of hurt and harassment, those neighbor children who went dressed in smocks which had begun life as flour sacks—all of that was for him buried away like dead teeth beneath perfect blinding white caps.

Then had come the night the T.W.A. Tri-Star crashed at Idlewild. Sixty-five people on board, sixty of them what Julio Estevez referred to as D.R.T.—Dead Right There—and three of the remaining five looking like the sort of thing you might scrape out of the bottom of a coal-furnace . . . except what you scraped out of the bottom of a coal furnace didn't moan and shriek and beg for someone to give them morphine or kill them, did they?

Want to bring her up, doc? one of them had asked and George had told him not yet, and he got out the needle and stuck the juice to her like she was a junkie in dire need of a fix.

His cheeks and forehead felt like the sides of a brick oven.

This sight brought a steely ache to Detta's throat; pain bolted across her head from one side to the other like summer lightning and she seemed to hear a voice

calling . . . calling or demanding.

The spook in the blue suit brought the cops' heads together hard enough to make a sound like rocks wrapped in felt colliding with each other.

He was balding, yellow-skinned, and frail. He knew people said he looked like death on horseback, but none of them understood why.

He simply double-parked and let the clog of traffic behind him inch its laborious way through the loophole remaining, like a trickle of blood trying to serve a heart hopelessly clogged with cholesterol.

Something odd about his right hand, too. It seemed to throb vaguely, as if he had pounded it with a hammer.

His white shirt began to turn red in patches, as if poppies were blooming on it.

His knees popped like gunshots.

When I woke, I drank again. I wanted to push on at once—the need to do that was like a fever.

The air was warm, the city was blooming, and homesickness sobbed within him like a muscle with a fishhook caught.

In fact, the exact opposite is happening: those two realities are growing louder and louder in my head, clamoring at each other like opposing factions which must soon go to war.

He closed his eyes, cupped his aching forehead in one cold hand, and wondered how long it would be until he simply snapped like an overwound bowstring.

You could smell the dirt and the rot and the weed. It was running down from the corners of his mouth like green blood.

Then he puked, and it was black and full of blood. It went right through that grin like sewer water through a grate.

You will try to forget but sooner or later it [word] will come out of your mouth like vomit.

He held his head as if it would burst like an overripe cantaloupe at any moment.

Now it came back maddeningly, like a dog chasing its own tail in his mind as he walked.

A blade of pain slipped smoothly into his head, cutting from temple to temple, dividing his brain like an orange.

Cort, he knew, would have knocked them both sprawling and then forced them up to the platform step by cursing step . . . and sniffing fresh blood back up their noses and down their throats like salty jam as they went.

The drug had often disturbed him: his ego was too strong (or perhaps just too simple) to enjoy being eclipsed and peeled back, made a target for more sensitive emotions—they tickled at him (and sometimes maddened him) like the touch of a cat's whiskers.

His own hand flailed against the tree of Cort's neck in three hard chops. It was like hitting ribbed stone.

One eye went out like a candle.

The feeling was mixed with horror and joy, and the whole of the emotion was unnameable. It made him feel like throwing up and dancing at the same time.

Volcanoes blurted endless magma like giant pimples on some ugly adolescent's baseball head.

His right hand kept trying to do this job, insisted on forgetting its reduction in spite of the pain, and he found himself returning it to his knee again and again, like a dog too stupid or fractious to heel.

...because you look like maybe you got some kind of a medical problem, buddy, those bulges under your pits look like maybe they could be some kind of lymphatic tumors or something, and you don't even bother to say anything else, it's like a center-fielder who doesn't even bother to chase the ball when it's hit a certain way,

	<p>he just turns around and watches it go into the upper deck, because when it's gone it's gone...</p> <p>With that done he rested briefly, head thumping like a hot bag of waters, skin alternately hot and cold, then rolled back through the doorway into that other world, that other body, leaving the increasingly deadly infection behind for a little while.</p> <p>He would not be shaken like a mouse in the jaws of a sadistic tomcat.</p> <p>The bright shine left his eyes, and now looking into them was like staring into a pair of deep, dark wells that seemed to have no bottom.</p> <p>It was as if he had dropped a tab of really strong acid half an hour ago and it was just beginning to come on heavy.</p> <p>The gunfire is constant, unending, the sound of bullets whining off the stone faces a shrill counterpoint that sinks into their heads like the bloodthirsty whine of mosquitoes.</p> <p>You may know it doesn't always spread fast, but in my friend's case, it [illness] moved like a fire in straw.</p> <p>It [itch to scream] burned in her forebrain, buzzed across the wet surfaces of her eyes like twin clouds of gnat.</p> <p>Fever roared in his bones like a blizzard wind.</p> <p>The weariness settled over him ever deeper and darker, until it felt like a cloak of stones.</p> <p>...one of his remaining fingers now hung by a single bloody tendon. It drooped like something that wants to go to sleep.</p>
<p><u>Страх угрозы</u> (100 единиц, 28%)</p>	<p>Fear passed over the man in black's bland face, as soft and dark as a buzzard's wing.</p> <p>The terror ran endlessly on in his mind, making him feel like a rat trapped on an exercise wheel.</p> <p>Terror sprang up in her mind like a jack-in-the-box and she whirled.</p> <p>The movement was dexterous, as flowing as oil.</p> <p>Ka had worked as ka sometimes did, as suddenly as a big stone rolling down a hillside.</p> <p>Jake stared at it for a moment with awful fascination, then looked up frightfully, as if expecting to see the man in black materialize into his own footprint.</p> <p>He had let himself in, heart thumping, feeling like a cat in a dark room criss-crossed with piano wires.</p> <p>He saw things coming out of the waves, things that looked like refugees from a horror movie where the effects are just a little more special than you want them to be, special enough so everything looks real.</p> <p>one thing it would be the most murderous sort of thievery, because he would not be content to be just a passenger for long, looking out of this man's eyes like a traveller looking out of a coach window at the passing scenery.</p> <p>His hands shook at his sides as if infused with static electricity.</p> <p>And from the joining of two of these abstruse cracks, a thin spill of sand was running, as if something on the other side was digging itself through with slobbering, agonized intensity.</p> <p>Being in the Lady's had been like lying naked in the dark while venomous snakes crawled all over you.</p> <p>He strode past Roland, went to the woman, knelt beside her, and when she put her arms around him, panic-tight, like the arms of a drowning swimmer, he did not draw away but put his own arms around her and hugged her back.</p> <p>They nodded and went over to Maggie, who gave them huge wedges of pie on dinner plates—but gingerly, as if they were wild dogs that might bite her.</p> <p>Then they cleared and he stared burningly up at Cort, his usual easy grin nowhere to be seen, his hatred unveiled, a pinprick as bright as the dove's blood in the center of each eye.</p> <p>For the gunslinger, the tenseness of a coming climax was as imperceivable but as real (and accretive) as the fatigue of propelling the handcar.</p> <p>The boy assumed a psychic bulge of terror, as if his very id had somehow sprung</p>

out through his pores to form a shield.

It (light of the day) was as tiny as a needle-prick in a dark cloth, yet weighted with frightful meaning.

The gunslinger saw the murder in his eyes quite clearly, and although he did not fear it, he marked it as a man might mark a page in a book, one that contained potentially valuable instructions.

One of the good guys, Henry had said, but the guy who showed up had been a sallow-skinned thing with a British accent, a hairline moustache that looked like something out of a 1940's film noire, and yellow teeth that all leaned inward, like the teeth of a very old animal trap.

The gunslinger retreated, listening—listening desperately, as above a beach some unknown distance away in space and time, his mindless body twitched and trembled like the body of a man experiencing a dream of highest ecstasy or deepest horror.

He stood for a moment, eyes rolling like the eyes of a frightened horse at the onset of a thunderstorm . . . except of course there was no thunderstorm, except for the one in the head.

Such examination might lead her to a place like the one sailors had feared in the ancient days, a place which was no more or less than the edge of the world, a place the cartographers had marked with the legend HERE THERE BE SARPENTS. (about herself)

Eddie made choking, gagging noises and clawed at the noose. Big black spots of nothing began to explode in front of his eyes like evil flowers.

The voice in his ear was like an angry wasp buzzing in a jar.

He was thinking of nothing but Dollentz and this bitch on the phone as the gunslinger approached like fated doom

Something inside of him kept screaming Fast one! Fast one! as if the fellow from 3A were a riverboat gambler with palmed aces he was all ready to play.

The pine rocked like a mast in a gale.

Roland's tone was calm, but urgency ran and pulsed beneath it like a scarlet thread.

I'm sure Walter knew he was there, but it suited his purpose to pretend he didn't. He left the boy behind like a set trap.

She felt its surprise . . . and then its raw hunger, as full and urgent as a pulsing artery.

From behind him a low groaning noise began, as if the house was beginning to tear itself apart.

It had taken her, but she had also taken it, and now it was as if each of them had a finger stuck in one of those fiendish Chinese tubes, where yanking only sticks you tighter.

Now he summoned one of them [doors] slamming shut, creating a sound like God's own sonic boom.

To Susannah, the whine of the wind sounds too much like the bewildered cries of the children who were brought here to have their bodies roont and their minds murdered.

...they would hear those liquid stomping sounds, like a giant in mud-filled boots.

Laughter, Susannah would reflect later, is like a hurricane: once it reaches a certain point, it becomes self-feeding, self-supporting.

He breasted a gently rising dune (although there was no sand here; the desert was hardpan, and even the harsh winds that blew when dark came raised only an aggravating harsh dust like scouring powder).

Thunder racketed the sky with a sound like some god coughing.

An odd purple dusk had fallen, and the church, lit from the inside, looked almost like a blast furnace from the road.

He felt the hot ripple of sexual desire again through his fear, and thought this was somehow like the word the man in black had left in Allie's mind like a loaded trap.

Her legs locked like a vise.

They walked slowly toward the gibbet, and the birds took wing, cawing and circling like a mob of angry dispossessed peasants.

They paused on the four-foot-wide scarp at the top and looked back over the land to the desert, which curled around the upland like a huge yellow paw.

He looked up at the unseeable stone roof and it seemed for a moment that he might scream at it, rail at it, challenge it blindly—those blind and tongueless tonnages of granite that now bore their tiny lives like microbes in its stone intestine.

The boy screamed again and crowded against the gunslinger's leg like a frightened dog.

The Slow Mutants yanked on him like a wishbone.

They came from dark to light like divers coming up from deep fathoms in slow stages.

He laughed above them and the sound crashed around them, reverberating like surf in a filling cave.

Further out was a ringed world that glittered like a precious gem within its engirdlement of icy spicules.

The sky was the yellow color of old cheese and the clouds flew across it, as if they had seen something horrifying in the desert wastes where they had so lately been.

And strode past them, nose tilted like the nose of a dog scenting a fire still some distance away...

The many windows made it look like a prison cellblock to Eddie, and he found the view as depressing as Roland—the other—did amazing.

“And he knows Customs is still all over me like a wetsuit on a skin-diver, because you know it, and you sent him some kind of coded message on the truck's radio.

To Eddie the voice sounded eerily like the voice of a game-show host.

Eddie says, starts to turn away, and then turns back, surprised, as Roland's hand clamps on his arm like a manacle.

It isn't much of a laugh. It sounds like one of those waves dropping its load of stones on the beach.

All the time he was drawing back from her lunging bites like a mongoose from a snake.

“God, I hate to see her tied up like that,” Eddie murmured. “Like a goddam calf in a barn.”

“Left,” she'd call, and Eddie would gee to the left, gliding past a rock snarling out of the pasty grit like a decayed fang.

They ran slightly bent-over, like soldiers charging an enemy position, but that was the only concession they made to the idea that their adversary might still be inside.

The two women lay face to face, bodies raised like snakes about to strike, fingers with identical prints locked around throats marked with identical lines.

The gunslinger's eyes blazed so brightly that Eddie snapped his head back, as if Roland had thrust a flaming torch in his face.

Roland came forward as nothing but a projectile, a brainless missile programmed to launch the body he was in at the man in black the instant he saw him.

Delevan took a step toward O'Mearah, tilted to the left as if he were on the deck of a ship in a heavy sea, and then managed to right himself.

In matters of the Tower, fate became a thing as merciful as the lighter which had saved his life and as painful as the fire the miracle had ignited. Like the wheels of the oncoming train, it followed a course both logical and crushingly brutal, a course against which only steel and sweetness could stand.

She cocked a sardonic eye at him, and for a moment he could see Detta Walker in there. It was like hazy sunlight winking off a bar of steel.

The bear came out of the dim unknown reaches of Out-World like a brutal,



wandering king.

The heavy reports cut across the sound of the bear shaking the tree like the cracks of a bullwhip.

It did not look like a cloud; it looked like a tumor hanging over the earth.

He could feel it thrumming in the air, like loose volts escaping from the biggest power-plant in the world.

It was true, but it wasn't enough—there were all sorts of other unpleasant truths stuck through that central one, like steel needles jabbed into a ball of yarn.

To Eddie they [birds] looked like a jury with hanging on its mind.

He got to his feet and backed slowly up the wide bank steps, holding the key out in front of him like a lion-tamer with a chair.

Something else I've done in the name of the Tower. My score grows ever longer, and the day when it will all have to be totted up, like a long-time drunkard's bill in an alehouse, draws ever nearer.

He didn't know—something from the Bible, maybe—but it held like the eye of a snake is reputed to hold a bird.

The plaster fingers crawled toward him like the legs of a huge spider.

Now the house sounded like a ship foundering in a heavy sea.

Now a humming noise began to rise out of the southeast getting steadily louder. It sounded like lightning in a bottle.

Jake gasped, and just managed to dodge a thick shard of glass which jutted like a long transparent tooth from the wall of junk to his left.

All of her earlier insights, like those which had come to her in River Crossing, had had a haunting visionary quality, like dreams, but what came now arrived in a single flash, and it was like seeing the twisted face of a dangerous maniac illuminated by a stroke of lightning. [realization of human sacrifices]

There was no sudden rage on Tick-Tock's part this time; his face darkened gradually instead, like a summer sky before a terrible thunderstorm.

He saw the key flash white within his fingers, and felt a tremendous jolt of power run up his arm. It was as if he had grasped a live high-tension wire, but there was no pain.

All of them felt as if they had passed into a dark and woeful zone of shadow, or into a countryside laboring under some old but still powerful curse.

From solid ground, the bridge seemed to be swaying only a little, but once he was actually on it, he felt as if he were standing on the pendulum of the world's biggest grandfather clock.

The stench of killing in the air was as clear and definite as the stench of exploded carrion in a swamp.

...there was a black corona forming around its[sun] brilliant circle, like a ring of mascara around a startled eye.

He simply looked at Calvin Tower, muddy brown eyes peering out from beneath the unlovely bulge of his skull like mean little animals peering out of a cave.

That Officer Bosconi didn't smile, and the eyes behind his glasses were like puddle ice in February.

There was a jagged dissonance buried in the hum, like bits of broken glass.

May it do us all fine, Eddie thought, and still that sense of foreboding wouldn't leave him. It was like a guest standing on the outskirts of the party, just beyond the glow of the torches. And it was like a sound. A bootheel on a wooden floor. A fist on the lid of a coffin.

He raises his head suddenly, like a predator that has just heard the approach of something bigger and more dangerous than he is.

She could feel the weight of his eyes on her breasts. It was like having unpleasant bugs lumbering to and fro on her skin.

What Eddie thought was that the field looked like a heartbreak waiting to happen.

His stomach, meanwhile, seems to be quivering at the back of his throat like a small, frightened animal.

Yet Roland sensed that a great deal [of anger] remained, like the bolt behind the

	<p>head of an arrow.</p> <p>As soon as he straightened, a row of brilliant lights flashed on, pinning him like a bug on a microscope stage.</p> <p>It was silence like a pointed weapon.</p> <p>The many delightful ways to do these [horrible] things rumbled through the dante's rudimentary consciousness like huge headlighted machines that went speeding unheeding through the world's darkest weather.</p> <p>He's shivering, Susannah thought. Like an animal in the woods, faced with its first human being.</p> <p>"It'll [Beam] snap like a toothpick."</p>
<p><u>Страх разрушения</u> (14 единиц, 4%)</p>	<p>The world has moved on, we say. When it did, it went like a great receding wave, leaving only wreckage behind ... wreckage that sometimes looks like a map.</p> <p>Voices murmured like broken threads.</p> <p>The tottering sand-house (the wind had crusted the wood with grit until it looked like a sand castle that the sun had beat upon at low tide and hardened to a temporary abode) cast a thin line of shadow, and someone sat in the shadow, leaning against the building.</p> <p>His face quivered like crystal on the edge of the ultimate, destructive high note.</p> <p>The center had frayed like a rag rug that had been washed and walked on and shaken and hung and dried.</p> <p>To gain one's object as a beast would only be bitterly comic, like giving a magnifying glass to an elephaunt.</p> <p>He returned finally with a large armload of likely sticks, powdered and dusted with disintegrated bone, as if dipped in flour.</p> <p>There was a sound like many small dry twigs being broken.</p> <p>It's something you do with cocaine, only it's like turning TNT into an A-bomb."</p> <p>He looked at these mute indications of her stay in Oxford Town with shame and fury and love, emotions as mute as the scars on the luggage that had gone away looking smart and had come back looking dumb and thumped.</p> <p>In the gunslinger's world Eddie Dean's hopes were crumbling like dykes in a downpour.</p> <p>He dropped the brick and watched it fall... here was a thing which he had pushed into reality, as a sculptor swings a hammer against a chisel to change stone and create some new substance from the brute caldera; here was the world's most remarkable thing: logic which was also ecstasy.</p> <p>Delevan felt as if someone had used the inside of his head as a nuclear weapons testing site.</p> <p>Trees had been planted at intervals along the sidewalks in some long-gone, happier time, but they were now so emphatically dead that they looked like stark metal sculptures against the cloudy sky.</p>
<p><u>Страх нужды</u> (3 единицы, 1%)</p>	<p>But Jake hadn't been able to hide the wildness in his eyes, which were white and starey, the eyes of a horse scenting water and held back from bolting only by the tenuous chain of its master's mind; like a horse at the point where only understanding, not the spur, could hold it steady.</p> <p>Full Earth had come to the land like a vampire lover that year, killing the land and the crops of the tenant farmers, turning the fields of the castle-city of Gilead white and sterile.</p> <p>They had discovered one could grow as hungry for light as for food.</p>