

УДК 82.0

Л.П. Рупосова

(г. Москва)

АРТИОНИМЫ И ЭКФРАСИСЫ КАК ЭЛЕМЕНТЫ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ
В РОМАНЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»

Аннотация. В статье рассматривается проблема интертекстуальности и диалогичности художественного текста («текста в тексте»). Начала такого направления анализа, заложенные М.М. Бахтиным, успешно развиваются в работах отечественных и зарубежных филологов и философов. Признавая возможность «диалогического контакта» не только между вербальными текстами, но и между литературными произведениями и произведениями визуальных искусств, предлагаем классифицировать изобразительные аллюзии в романе «Золотой теленок» в аспекте функционирования артионимов и экфрасисов как элементов языковой игры.

Ключевые слова: интертекст, языковая игра, интертекстуальность, диалогичность, знак, визуальные искусства, артионим, экфрасис, картина, флоромозаика.

L. Ruposova

(Moscow)

ARTIONYMS AND ECPHRASIS AS LINGUAL GAME ELEMENTS
IN THE NOVEL «THE GOLDEN CALF» BY I. ILF AND E. PETROV

Abstract. The present article deals with the problem of intertextualism and dialogic characteristics of a fictional text («text within text»). The beginnings of this analytical approach as set forth by M. Bakhtin have been furthered with much success by philologists and philosophers of this and other countries. While allowing for the possibility of a «dialogic contact» both between verbal texts and between works of fiction and visual arts, we propose to classify pictorial allusions in «The Golden Calf» from the angle of artionyms and ecphrases as used in this novel as a lingual game elements.

Key words: intertext, lingual game, intertextualism, dialogic characteristics, sign, visual arts, artionym, ecphrases, picture, floromosaic.

Становление лингвистики текста (лингвотекстологии, ЛТ) Е.С. Кубрякова связывает с появлением новой научной парадигмы – функциональной лингвистики, интерпретирующей текст, включая художественный текст (ХТ), в свете теории речевой деятельности и речевой коммуникации [10, с. 34–39]. Лингвистика текста, возник-

шая на стыке психолингвистики, риторики, семиотики, стилистики, герменевтики, обращена к теории **актуального членения**, к стилистико-типологическим параметрам текста, к дериватологии и семантическому синтаксису. Но ХТ, воплощающий творческий замысел автора (авторов), связи языка и речи, нарратора и адресата, активно исследуется и с позиций «текстопорождающих отношений» с другой структурой (другими структурами), с действительностью реальной или виртуальной. Начало такого направления анализа ХТ было заложено М.М. Бахтиным в теории диалогичности: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, приобщающий данный текст к диалогу. Этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями), необходимыми для понимания глубинного, (бесконечного) смысла [2; 3]. К идеям Бахтина близка точка зрения О.М. Фрейденберг, показавшей, что «текст в тексте» – одна из древнейших повествовательных структур [23]. М.М. Бахтин, по наблюдениям Ю. Кристевой, включает текст «в жизнь истории и общества, рассматриваемых в виде *текстов*, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается» [9]. Так расширяется понятие «интертекста» как не только словесного, но и несловесного сообщения (музыки, живописи, архитектуры, скульптуры и под.), всего бытия ЯЛ во времени и пространстве. Проблема синтеза искусств, актуальная с конца XIX в., решается отечественными специалистами с учетом функций «включения»: образно-характерологической, идейно-содержательной, композиционной, философской. Р. Барт называет «включение» *ретардацией* – от лат. *retardatio* – «замедление, задержка» [1].

Ю.М. Лотман рассматривал интертекстуальность в широком плане как культурный феномен соотношений предшествовавшего, настоящего и предполагаемого будущего «текстов», указывая, что знак в искусстве имеет не условный, как в языке, а иконический, изобразительный характер. Речь идет не только о разработке живописных приемов отражения действительности, но и о принципах расположения, организации художественного материала: описаниях, перебивающих развитие действия, об «удвоенном коде» (картина в картине, театр в театре, фильм в фильме) [11].

Транскультурологический подход характерен и для диалогии И. Ильфа и Е. Петрова. Для анализа мы привлекли вторую часть диалогии – роман «Золотой теленок» [7; 8]. При обращении к произведению создается впечатление, что соавторы (или только И. Ильф) успели познакомиться с трудом М.М. Бахтина 1929 г. [3] перед публикацией этой части. С прищущим ему юмором И. Ильф говорил: «Все, что вы написали, пишете и

еще только можете написать, уже давно написала Ольга Шапир, печатавшаяся в киевской синодальной типографии» [6].

Настоящая публикация обращена к понятию интертекстуальности в широком смысле – к включениям в текст романа «Золотой теленок» аллюзий из области живописи (Ср.: работа И.Г. Минераловой [13]). Как сообщает дочь писателя, А.И. Ильф, два старших брата отца стали профессиональными художниками. И. Ильф через среднего брата был связан с художественной средой Одессы, где функционировала с 1894 г. известная рисовальная школа с ее художественными студиями. Будущая жена писателя, Мария Тарасенко, окончила такую студию и в 1920 г. и стала членом «Коллектива художниц», с которым поддерживал дружеские связи «Коллектив поэтов». К нему относились многие, ставшие позже известными, поэты и писатели Одессы, включая И. Ильфа [18]. В романе муж Зоси, Перикл Фемида, – секретарь *изоколлектива железнодорожных художников*, а встреча с ним Остапа происходит в столовой при *Черноморской Государственной академии пространственных искусств* (Гл. 35). В Одессе с 1865 г. действовало *Общество утонченных искусств*, организованное с целью популяризации художественных знаний среди населения. С этого же года Общество открыло Школу черчения и рисования, пережившую многочисленные преобразования в своей истории. С 1921 г. это – *Академия изобразительного искусства*, позже – *Институт изобразительных искусств*, с 1924 г. – *Одесский Политехникум изобразительных искусств*. В 1922 г. открыт *Киевской институт пластических искусств*.

Мы обращаемся к вопросу включения сведений артионимов и экфрасисов в ХТ. В соответствии с современным подходом *артионимы* (лат. *ars/artis* – искусство; греч. *опута* – имя) – названия произведений изобразительного искусства [15]. Живопись, скульптура, графика, дизайн, фотоискусство относятся к пространственным (статическим, предметным) искусствам, воспринимаемым зрением. Они входят в подкласс идионимов – соотнесенных с духовной культурой названий всех произведений искусства: греч. *eidōs* – первонач. **видимое/видимая** сущность; новое: понятие; форма; представление, отражающее действительность и отношение к ней и соотнесенное с референтом. Идионимы можно рассматривать как целостное образование, совокупность имен, денотаты которых относятся к умственной, идеологической и художественной сферам. Классификация идионимов определяется наличием инварианта и дифференциальных сем у членов различных целостных образований, причем дифференциальные семы играют основную роль. А.А. Суперанская в качестве отличительных

признаков денотатов всех идионимов называла образность, художественность, идеальность [19].

Артионимы включают в свой состав апеллятивы и имена собственные. Слова и словосочетания выступают в роли гиперонимов или гипонимов, которые соотносятся с действительностью не напрямую, а посредством невербального знака – произведения изобразительного искусства. *Полная артионимная формула* [20] содержит апеллятивный термин и название произведения. Что касается имени художника, то оно факультативно вне специальной области (выставочных, музейных магазинных каталогов и самих выставляемых произведений).

Лексема *картина* – заимствование из итал. *cartina* – «тонкая красивая бумага», и из *carta* – «бумага» [14]. *Картина* – произведение станкового изобразительного искусства, как правило, живописное изображение в раме; «произведение живописи, отличающееся законченным характером и самостоятельным художественным смыслом» [17]. Повтор лексемы в прямом и в переносных значениях создает ментальную аллюзию в ХТ. Кроме того, реальные факты разных сфер человеческого бытия означены однокорневыми лексемами. Лексема активно используется в специальных работах, в разных жанрах русской и зарубежной художественной литературы, обозначая в широком смысле пейзаж и портрет, в узком – пейзажное живописное полотно [5].

По пути в Черноморск экипаж «Антилопы» встречается с двумя *толстенькими заграничными цыплятами*, по оценке Бендера, *на распутии, в диком древнем поле, вдалеке от Москвы, от балета «Красный мак» и знаменитой картины художника Репина «Иван Грозный убивает своего сына»* (Гл. 7). В первом рукописном варианте романа артионимная формула (без инициалов живописца) включала приложение: «... *убивает своего сына – двурушника*» [7; 8]. В сталинскую эпоху жестокость царя находила политические оправдания и Ивана Ивановича (сына) обвиняли в непослушании и в выступлении против воли отца в связи с подписанием Плюсского мира со Швецией. Картина, скорее всего, упоминается в романе в связи с выходом в 1930 г. 7-го тома Малой Советской энциклопедии, где И.Е. Репин назван выдающимся русским живописцем, а его работы – образцами социалистического реализма, несмотря на проживание художника в финской Куоккале (усадьбе «Пенаты») и отказ переехать в СССР. Малая Советская энциклопедия упоминается во 2-й главе романа в связи со статьей о Рио-де-Жанейро, которую вырвал из книги для себя Остап Бендер.

В контексте романа лексема *картина* представляет собой метонимический перенос: культурный центр страны / Третьяковская галерея.

Известно, что свою выдающуюся картину И.Е. Репин называл страшной, кровавой [16]. Что касается вопроса о сыноубийстве, решить его не смогла в 1963 г. комиссия М.М. Герасимова, специалиста по пластической антропологической реконструкции, т. к. от черепа Ивана Ивановича целой осталась только нижняя челюсть.

В следующем эпизоде многозначное слово *картина* – изображение женской красоты. Собравший досье на Корейко Бендер слышит в своей конторе «Рога и копыта» популярное в 20-х гг. прошлого века танго одесской певицы Изабеллы Кремер, которое исполняют все предметы вокруг, включая пишущую машинку без буквы е: в далёкой знойной Аргэнтинэ, ... где жэнщины как на *картинэ* (Гл. 20). После встречи с Корейко Остап сам поет (с правильным произношением) по дороге это танго.

В номере гостиницы «Карлсбад», где остановился Остап, была *гравюра* (из фр. *gravure* – «копать, ковырять») полотна А.А. Иванова «Явление Христа народу» («Явление мессии»). *Картина перекосилась* в результате драки Балаганова и Паниковского и лишилась *поучительности*, заложенной в нее живописцем (Гл.10). Это полотно упоминается в романе не случайно: в 1925 г. оно было передано из специального павильона при доме Пашкова в Третьяковку. Об этом писали газеты, и название картины было на слуху. «*Картина битвы мне ясна*», – говорит о драке Бендер. Это ЛСВ (лексико-семантический вариант) – «яркое и живое изображение событий в устной или письменной речи» [4].

Школьные хрестоматии по литературе в советское время включали репродукции картин известных художников, по которым ученики писали сочинения. Среди них была репродукция картины И.Е. Репина «Не ждали». Вероятно, известность репродукции в образованной среде способствовала появлению ФЕ (фразеологическая единица) – *картина маслом* для обозначения неожиданной ситуации. В «Золотом теленке» встречаем это сочетание в прямом значении: великие комбинаторы видят в музее азиатского города (в Алма-Ате – Л.Р.) *картину маслом* «Стычка с басмачами». ЯИ (языковая игра) в романе строится по принципу антитезы: прецедентные имена Рафаэль, Рубенс и Леонардо да Винчи не имеют в речи Остапа привычного пиитета: Бендер обзывает великих художников *дураками*, т. к. они *маслом старались* – «не знали новых приемов создания полотен».

Город Черноморск (Одесса) *всегда любил живопись*. В речи Бендера упоминаются местные жители: *художник-пушкарь*; *представитель изобразительных искусств* (Гл. 8). В этой главе лексема *картина* повторяется и имеет синонимы: *работа*, *полотно*, *портрет*, *произведение*. Традици-

онные местные художники – *станковисты* – пишут *портреты* известных людей *масляными красками*, а приезжий «художник-новатор» Феофан (намек на великого Феофана Грека) Мухин *сеет портрет* ответственного работника: *как сеятель на трехчервонной бумажке захватывал горстями овес из лукошка и бросал его по холсту* (на бумажных купюрах номиналом в три червонца, выпущенных в 1924г., было изображение крестьянина-сеятеля с лукошком, скопированное со скульптуры И.Д. Шадра). Подлетающие к *картине* Мухина воробьи выклеивали отдельные детали портрета. Здесь соавторы не описывают само произведение, как и другие портреты, созданные Мухиным, а переносят внимание на *технику* его создания и *средства* – «язык» изображения, воспринимаемые в ироническом ключе соавторами и главным героем: *портрет заведующего гостиничным трестом был изображен не масляными красками, не акварелью, не углем, не темперой, не пастелью, не гуашью и не свинцовым карандашом. Он был сработан из овса* (Гл. 8). Сам художник называет овес *первоначальной манерой*, но употребляет и другие злаки, делая *смелые наброски кукурузой и ядрицей*, создавая *пейзажи из риса и натюрморты из пшени*. Ирония усиливается указанием на повышенный интерес к такой технике в городе: владелец москательной лавки посылает «художников-маринистов и баталистов» (самооценка Бендера) в лавку, на вывеске которой – коричневая лошадиная голова и надпись «Овес и сено» (Гл. 8). Местный музей уже купил вызвавшую ажиотаж в городе картину Мухина из овса, на которую тревожно реагирует лошадь при перевозке.

Этот контекст имеет прямые связи с действительностью. Модным веянием с 20-х гг. прошлого века на Украине, а в особенности в Одессе, стала флоромозаика – создание картин и образов из растений, их частей и других естественных материалов, закрепленных на полотне специальным клеем [22]. Термин принадлежит художнику Г.И. Синице (1952 г.), который учился в Одесской художественной школе в эти годы, а позже разрабатывал и популяризировал приемы флоромозаики (мозаичные картины из камней, смальты, керамики были распространены уже в античный период).

Увиденная Остапом в Москве идеологически правильная *большая картина со многими фигурами* «Дед Пахом и трактор в ночном» (ЯИ построена на ритмизации и совмещении несовместимого: трактор// в ночном) названа Остапом *строптивой*. Картина могла вставать дыбом, а позже совсем поседела, т.к. была создана из волос беспартийных трудящихся (Гл. 8). Мухин тоже работал над *групповым портретом*. Авторы прибегают к аллюзии с полотном И.Е. Репина «Торжественное заседа-

ние Государственного совета 7 ноября 1901 года» (1903 г.). Для картины, заказанной живописцу к столетию Совета, в России не нашлось такого большого холста, его привезли из Парижа. Д.Н. Любимов, статс-секретарь Совета, описал процесс создания картины, который пародируется в «Золотом теленке» [12]. *Большое полотно* Мухина изображало заседание окрплана (плановой комиссии исполнительного комитета окружного совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. – Л.Р.). *Картину* Феофан *готовил из фасоли и гороха* (Гл. 8). Остап советует местным станковистам, которых называет служивыми, переходить на *мозаику из гаек, костылей и винтиков*, хвалит воображаемый *портрет из гаек*. Интерпретируя работу Мухина – портрет Плотского-Поцелуева – он привлекает сельскохозяйственную лексику, которая есть и в авторской речи: *посевной клин, посевкампания, посевные манипуляции; сейте разумное, Доброе* (так – Л.Р.), *вечное; снимать урожай*. Под *урожаем* подразумеваются деньги, которые художник получит за *картину* от местного музея. Он пугает Мухина, что *овес прорастет и картина заколосится*. Не вызывает сомнения, что «портретное творчество» Мухина создает аллюзию с многочисленными работами И.Е. Репина.

Экфрасис (греч. *ekphrasis* – «описание предмета, несущего изображение другого предмета»; отражение отражения < *ek-phraso* – «высказать, выразить») – литературный жанр описания артефактов, произведений искусства, реальных или вымышленных; литературный прием, имеющий аналогии в изобразительном искусстве [14]. В форме *экфраз* (*экфразы*) термин использован уже в работе О.М. Фрейденберг, где рассматривается изображение щита Ахилла у Гомера [9]. Выдающимся по форме *экфрасисом* считается «словесная живопись» Флавия Филострата Старшего и Флавия Филострата Младшего (II–III вв. н.э.) в их произведении «Картины». Авторы последовательно описывают картинную галерею, реально существовавшую или вымышленную. *Экфрасис* выполняет в ХТ от древности до настоящего времени различные функции, определяемые авторскими целями и задачами. Он может быть полным, с подробным описанием художественных объектов, или частичным. Председатель исполкома в г. Арбатов вспоминает *знаменитый облик революционного лейтенанта с бледным лицом и в черной пелерине с бронзовыми львиными застежками* (гл. 1). Пелерина с пряжками из двух львиных голов, соединенных цепочкой, являлась летней верхней одеждой морских офицеров России. Юбилейные портреты лейтенанта П.П. Шмидта (1925 г.) писались с его фотографии 1905 г., где он запечатлен в форме капитана II ранга. Шмидт не имел права носить китель капитана, т.к. адмиралтейство отказало в присвоении ему этого звания,

хотя об этом ходатайствовал дядя Петра Петровича – сенатор и адмирал В.П. Шмидт, участник обороны Севастополя и русско-турецкой войны. «Медальный профиль» Бендера, утверждавшего, что он похож на отца, председателя не насторожил, как и рыжие, как у сеттера, кудри Балаганова. Доверчивость официальных лиц реально способствовала появлению в связи с юбилеем революции 1905 г. «детей лейтенанта Шмидта» в молодой Советской республике.

Вместо электростанции в южной республике, необходимой *большему миру*, стараниями Корейко построена типография, печатающая *открытки с портретами* известных американских актеров: *Дугласа Фербенкса в полумаске на толстой самоварной морде* («Википедия» статью об актере снабжает репродукцией афиши главного героя романтической комедии «Знак Зорро», в полумаске [17]), *славного малого Монти Бенкса (Бэнкса) с вытаращенными глазами, очаровательной Лиу де Путти* (Гл. 5). Биографы И. Ильфа пишут об увлечении писателя фотографией, так что фотооткрытки в романе с *видами строительства, скал виноградной республики/электрического ущелья*, вместо самой электростанции, не случайны. Они включаются в ряд «изделий» *маленького мира*, с сарказмом изображенного в романе.

Обращает на себя внимание отсутствие в романе экфрасисов произведений живописи, хотя они типичны для русской литературы. Соавторы сознательно снижают художественные детали текста в целях иронии и сатиры. «Живописная» тема начинается в «Золотом теленке» с описания летнего сада г. Арбатова, где обедают Остап с Шурой. Здесь нет настоящей зелени (в южном городе, предположительно, в Саратове), а *нарисован задник с густолиственными и ровными деревьями*, как на *картинке* в хрестоматии. Задник давал желанную тень посетителям ресторана, которые не замечали нонсенс: сад без деревьев (Гл. 2). Отметим задник и на сцене в домовом клубе, превращенном в бомбоубежище (в полуподвальном помещении): где *нарисованы два синих окна с луной и звездами и коричневые двери* (Гл. 23). В Черноморске старый ребусник Синицкий сочиняет для журнала идеологически правильную *загадочную картинку*: «Где председатель общего собрания рабочих и служащих, собравшихся на выборы месткома насосной станции» (Гл. 14).

Кроме того, сбор материала на Корейко (реальные события) передается в ХТ по ассоциации с карточной игрой, детали которой хорошо известны Бендеру. Сначала всю ночь игроку не шла *карта*. В руки шли *картинки: валеты с веревочными усами, дамы с бумажными цветками, короли с дворницкими бородами*. Только после встречи главного персонажа с Польшаевым все сложилось: внезапно посыпались в сторону мно-

жество людей с веревочными усами и королевскими бородами (реальные участники афер Корейко) (Гл. 20).

На страницах романа подробно описана нарисованная вывеска на магазине одежды в провинциальном городке. Тут *были намалеваны десятки фигур: желтолицые мужчины с тонкими усиками, в шубах с отвернутыми наружу хорьковыми лапами, дамы с муфтами в руках, коротконогие дети в матросских костюмчиках, комсомолки в красных косынках и сумрачные хозяйственники, погруженные по самые бедра в фетровые сапоги* (Гл. 7). Западнорусизм *намалеваны* (как термин) появился в украинском языке через польское посредство из ср.-в.-н. *malen* – «рисовать» [21]. В русском языке имеет оттенок пренебрежения [4], что закрепляется изображением на вывеске дореволюционных господ и дам и представителей нового времени. Весь недостаток вывески разбивается о бумажку на дверях магазина: «Штанов нет».

Остап Бендер представляет себя и двух своих попутчиков в модном в 20-е годы театрализованном действе – «живой картине». Термин *изоэйд* из *изо* + *эйд/эйдос* – «изображение, созданное на других культурных языках», не получил широкого распространения в отечественной терминологии. В тексте дано только описание действий Остапа. Живописное полотно в таких случаях выступает как стимул и зрительно-смысловая опора для создания речевого контекста, интегрирующего речь и искусство: путники достигают перекрестка трех дорог с камнем (правда, без надписи), на котором сидит вещунья-ворона. Вспомним картину В. Васнецова «Богатырь на перепутье», сказку про Ивана Царевича и Серого волка и подобные произведения, имеющие иллюстрации. Со сказочным и живописным сюжетом связан в романе выбор одной дороги из трех: асфальтовой, шоссеиной и проселочной. Бендер, объявляя конференцию *трех богатырей* открытой, назначает себя Ильей Муромцем, Балаганова – Добрыней Никитичем, а Паниковского – Алешей Поповичем. Он предлагает всем поднести руку ко лбу (на картине В. Васнецова жест только Ильи Муромца) и правильно, в соответствии с полотном художника, расставляет слева и справа своих спутников.

Таким образом, привлечение артионимов и экфрасисов помогает авторам «Золотого теленка» «сберегать эпоху» (термин режиссера Б. Покровского) – давать наглядную, точную картину изображаемого времени и усиливать сатирическую струю романа. Артионимы и экфрасисы используются в основном в образно-характерологической функции включения и отражают изменения ценностной культурной составляющей в жизни общества в целом и отдельных людей в конце 20-х гг. прошлого века.

Литература

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика//пер., ред. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979.
3. *Волишинов В.Н. (Бахтин М.М.)* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. – Л.: Прибой, 1929.
4. *Даль В.* Толковый словарь в четырех томах. Т.2. – М., 1989.
5. *Дмитриевская Л.Н.* Пейзажное живописное полотно как деталь в литературном произведении // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Серия «Филологические науки». – 2012. – № 8.
6. *Ильф А.* Комментарии не излишни! // Журнальный зал: [сайт]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/il15.html> (дата обращения: 05.06.2013).
7. *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. – М.: Правда, 1972. – 301 с.
8. *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. Первый полный вариант / Подготовка текста, вступительная статья, комментарии М. Одесского и Д. Фельдмана. – М.: Вагриус, 2000.
9. *Кристева Ю.* Слово, диалог и роман // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004.
10. *Кубрякова Е.С.* О связях между лингвистикой текста и словообразованием // Лингвистические проблемы текста. Сборник научных трудов МГПИ-ИЯ им. М. Тореца. – Вып. 217. – М., 1983.
11. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. – Вып. I. – Тарту: Издательство Тартуского университета, 1970.
12. *Лубимов Д.Н.* Как И.Е. Репин писал «Заседание Государственного совета» (страницы воспоминаний) // Искусство. – 1961. – № 2.
13. *Минералова И.Г.* Художественный синтез в русской литературе XX в.: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – М.: МПГУ, 1994.
14. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства // Ян-лекс: [сайт]. URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь%20изобразительного%20искусства> (дата обращения: 05.06.2013).
15. *Подольская Н.В.* Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978.
16. *Репин И.* Иван Грозный [Электронный ресурс]. – URL: <http://ilya-repin.ru/ivan-grozny.php> (дата обращения: 05.06.2013).
17. Свободная энциклопедия Википедия [Электронный ресурс]. – URL: ru.wikipedia.org/wiki/Заглавная_страница (дата обращения: 01.06.2013).
18. Спутникам ступлев и верноподанным тельца. На четыре вопроса отвечают: Александр Жолковский, Александра Ильф, Михаил Одесский, Давид Фельдман [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lechaim.ru/ARNIV/211/4x4.htm> (дата обращения: 03.06.2013).
19. *Суперанская А.В.* Аpellятив – онома // Имя нарицательное и собственное. – М.: Наука, 1978.

20. *Супрун В.И.* Размышления над ономастической терминологией // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Серия Филологические науки. – 2011. – № 8.

21. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. – Т. 2. – М.: Прогресс, 1986.

22. Флоромозаика [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/sady-na-polotnah> (дата обращения: 05.06.2013).

23. *Фреденберг О.М.* Миф и литература древности / Сост. Н.В. Брагинская. – Ч. V. – М.: Наука, 1978.