

Summary. The correlation between categories landscape, picture of world, lyrics in modern literary criticism have been retraced in the paper. The landscape discourse is considered as explication of picture of world. It's realized at the subjective, chronotopical, imaginative and lyrical plot levels.

Key words: landscape, landscape discourse, picture of world, lyrics.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК 821.161-2-31.09

К.Ю. Перинець

ХУДОЖНЯ ПРИРОДА МОСКОВСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «МОСКОВІАДА»

В статті розглядається постмодерністська своєрідність просторово-часових характеристик роману Ю. Андруховича «Московіада». Виділена та проаналізована московська топографія, що входить до структури певного символічно-знакового коду Москви, який формує «московський текст». Негативно забарвлене сприйняття міста героєм твору ґрунтується на опозиції «рідне – чуже» та обумовлена деякими політичними, історичними чинниками.

Ключові слова: *постмодернізм, хронотоп, топографія, місто, знак, символ, «московський текст».*

Творчість Юрія Андруховича у сучасній українській літературі займає одне із визначних і провідних місць. Дослідники давно «вписали» його ім'я на «скрижальях» нового літературного процесу, де він йшов в авангарді реформування та переосмислення художньої норми. Ю. Андрухович заявив себе як талановитий прозаїк, поет, есеїст, перекладач. Його твори користуються популярністю у багатьох іноземних країнах та перекладені більш як 8 мовами. Все це яскраво пояснює, чому його називають «найпомітнішим українським постмодерністом», а після виходу його першого роману «Рекреації» (опублікований у 1992 р.), як зазначає Р. Харчук, «в українській літературі починається переформування канону, на зміну реалістичній прозі приходить проза карнавальна, іронічна, грайлива, епатажна, більш того – квазіпроза» [8, 28].

Ці витоки творчої манери митця, яка тяжіє до карнавалу, гри, іронії, пародії, стилізації, поєднання «високого» та «низького» можна знайти у плідній діяльності творчого угруповання «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада), яке виникло у 1985 році. Ю. Андрухович посів почесне місце Пагіарха цієї екстравагантної та де в чому незрозумілої для того часу організації майстрів слова, до якої також ввійшли В. Неборак та О. Ірванець. Про постмодерністичні принципи та прийоми у художньому світі Ю. Андруховича писали багато дослідників: Т. Гундорова, Р. Харчук, Н. Бедзир, І. Бондар-Терещенко, Н. Зборовська, Ю. Запорожченко та ін. Різномасштабність підходу та вияву творчих домінант у художньому світі митця, заявлених у наукових розвідках цих дослідників, все-таки залишають велике поле для подальших пошуків у таких напрямках.

Зокрема, звучивши коло подібних наукових розшуків, розглянемо та проаналізуємо роман Ю. Андруховича «Московіада» (написаний у 1992 р.; опублікований у 1993 р.) з огляду на специфіку та своєрідність художнього втілення простору та часу. Критична думка дослідників не обійшла увагою цей твір, про що свідчать роботи Р. Харчук, О. Севрука, Ю. Запорожченко, К. Баліної, Пер-Арне Будіна, К. Москальця та ін. Проте об'єктив аналізу науковців не сфокусувався ще у повній мірі на розгляді природи художнього простору цього твору, що актуалізує мету даної статті. Для її втілення необхідно виявити та дослідити конкретні топоси та реалії міста. Адже топографія столиці є однією із складових «знаків» Москви, «переплетіння» яких дає змогу показати приналежність «Московіади» до такого явища як «московський текст». Подібні дослідження актуальні в руслі досліджень імагологічного характеру та розвитку української постмодерної прози.

Чітка теорія художнього хронотопу М. Бахтіна як єдності простору і часу в постмодерністській рефлексії зазнає суттєвих змін. Нове переосмислення цієї літературної категорії припускає використання її в художньому творі у формі гри різноманітними типами часу та простору. Подібне явище «виступає як своєрідний антихронотоп, заснований на понятті «ніщо» [4, 13]. Зокрема, дослідниця Ю. Запорожченко, розглядаючи і порівнюючи просторово-часові характеристики та мотив подорожі у творах Ю. Андруховича й А. Стасюка, узагальнює свої висновки у такій схемі: «Хронотопне мислення Ю. Андруховича та А. Стасюка має низку концептуально значущих подібностей і виражається постмодерністським зрушенням просторово-часового сприйняття. У

подорожі цих авторів знаходимо: а) фрагментованість простору; б) відсутність мети подорожі; в) ацентричність простору; г) рухливість меж» [4, 13].

Уже у самому заголовку «Московіади» заявлене місце дії твору, причому красномовний підзаголовок «Роман жахів» додає негативного емоційного забарвлення та відчутних конотацій. Варто наголосити, що постмодерністські прийоми алюзії виправдовують очікування автора, у пам'яті читача неодмінно має виникнути інша назва – повість М. Булгакова «Дияволяда». Роздумуючи про такий вибір назви, дослідник К. Москалець долучає свій власний асоціативний ряд: «Вслухаючись у семантичне звучання слова «Московіада», читач залежно від місткості індивідуального культурного коду може виокремити кілька основних смислових навантажень, які несе на собі цей знак: «Іліаду» Гомера, можливо, «Россіаду» Хераскова та «Гавриліаду» Пушкіна; <...> сюди ж долучається блок уявлень про різноманітних чужоземних мандрівників, <...> які залишили описи своїх вражень від подорожей до Московії» [6, 54].

«Московська біографія» головного героя, поета з України, Отто фон Ф. налічує уже майже два роки, але автор акумулює увагу читача лише на одному дні перебування цього персонажа у столиці. Причому з його слів і поведінки також стає зрозумілим, з якої причини Отто переїхав до цього мегаполісу, де оселився у літературному гуртожитку: «Покинутий і зраджений майже всіма, крім кількох малоцікавих побратимів по буху, я вибрав нарешті втечу до Москви. <...> Якби в тих умовах я мав можливість утекти до Києва, Рима, Нюрнберга чи Сан-Франциско, то, безперечно, ніяка Москва мене й не побачила б» [1, 50]. Така примусовість стане одним із провідних станів в емоційно-психологічних почуттях героя (не із власної волі, а за покликом товаришів Отто йде у пивбар на Фонвізіна; постійні нагадування собі про відвідини «Дитячого світу», щоб купити іграшки дітям своїх друзів тощо). Ця позиція персонажа Андруховича деякою мірою пояснює неприйняття укладу життя, людей, їх поглядів і, загалом, образу цілої столиці – «міста втрат». Безумовно, до експліцитних негативних відчуттів долучається тогочасна нестабільна політична ситуація у СРСР на початку 90-х років, настрої швидких змін буквально витали у повітрі. А зі слів Отто стає зрозумілим, що він підтримує думки про розділ великої держави, і наслідки цього процесу у його свідомості ототожнюються зі свободою та звільненням (як особистим, так і суспільним). Подібна каузальність ілюструє негативно-експресивне забарвлення всього того, що стосується Москви як уособлення великої держави, цієї «жахної столиці, у загниваючому серці напівіснуючої імперії» [1, 19]

Географія Москви у творі представлена досить масштабно та створює панорамну картину реально існуючих у місті топосів. Першим місцем в урбаністичному просторі столиці є літературний гуртожиток: «Живеш на сьомому поверсі, стіни кімнати завісив козаками й діячами ЗУНР, з вікна бачиш московські дахи, безрадісні тополіні алеї» [1, 5]. Гуртожиток («семиповерховий лабіринт») представляє собою мініатюрну проекцію усєї Москви, яка теж схожа на велетенський лабіринт: «Внутрішнє Місто, Місто в місті» [1, 31]. Лабіринт завжди асоціюється з несвободою, замкненістю та континуальністю простору, з якого майже ніколи немає виходу (наприклад, міфологема Мінотавра). В літературі також розповсюджений мотив лабіринту, гомогенний символу неволі, зокрема у творчості В. Шевчука знаходимо такі слова: «Світ – не лабіринт, а чиста несписана, вирвана зі шкільного зошита сторінка» [10, 7]. Гуртожиток, з його довгими коридорами, різноманітними входами та виходами (схожий на лабіринт) з'являється у романі російського письменника «Андеграунд, або Герой нашого часу» В. Маканіна, який також цією будівлею презентує проекцію Москви, але як простір, що здатен розширюватись та розгортатися у ширину: «Коридори, в растяжке их образа до образа всего мира, видел однажды <...> и мой брат Веня» [5, 34]. До смислового навантаження супутніх конотацій образу гуртожитку слід додати ще мотив тимчасовості та непостійності, адже для Отто та інших мешканців це лише притулок на деякий час, що збігається з наскрізним мотивом твору – очікуванням змін та відчуттям швидкоплинності цього режиму.

Наступний московський топос, заявлений у творі – це Останкінська телевежа, яка була збудована у 1967 році, а, отже, у свідомості головного героя асоціюється з розквітом СРСР та виступає як добре злагоджений ідеологічний «механізм»: «Останкінської телевежі не бачиш – її видно з кімнат, розташованих по другий бік коридору, – але близька її присутність відчувається щохвилини; випромінює щось дуже снодійне, віруси млявості та апатії, тому вранці ніяк не можеш прокинутися, переходиш з одного сновидіння в інше, ніби з країни в країну» [1, 5]. Зокрема, О. Севрук, розглядаючи характерні прикмети міста, виділяє з-поміж них вежу як сакральне, містичне місце, що поєднує «високе» та «низьке», а також ілюструє цей топос у «Московіаді» та робить висновок: «Згадана вежа Останкінської телевізійної антени <...> аж ніяк не символ ясно-го, раціонального мислення. Очевидно, йдеться про натяк на справжню функцію головної телевежі московської імперії – функцію телебачення взагалі і, зокрема, телебачення тоталітарного, що полягає <...> в перманентному поширюванні дезінформації, обдурюванні та ідеологічному опрацюванні «підданих» за моментальною потребою «великого брата», тобто у «посвяченні»

до духовної темряви, у сприянні сну розуму, що, як відомо, плодить монстрів. Проте вікна героя не виходять на цей диявольський транслятор, тому герой (іраціональним, притаманим міфічному світові чином) залишається захищеним перед його небезпечним снодійним випроміненням» [7, 78]. Неможливо не ототожнити цей «диявольський транслятор» з Вавилонською вежею, що виступає символом ентропії, сум'яття та гордині.

Ще одним яскравим місцем, з якого власне і починається маршрут головного героя столицю, є пивбар на Фонвізіна. Причому автор вдається до експліцитної антитези української, зокрема галичанської, корчми з радянським московським аналогом, де симпатії героя на стороні першої: «Ти гадав, Отто фон Ф., поплівшись у хвості за старими галичанськими уявленнями, що пивбар – це обов'язково затишна і суха печера на старовинній брукованій вуличці, де на вивісці симпатичний Чортик із округлим від зловживань кендюшком, де тьмяне світло, неголосна музика, а кельнер вживає незбагненне словосполучення «прошу пана»? Ти сподівався, що твої друзяки заведуть тебе у такий собі просяклий бурштином парадиз, куди не досягає дощ, грім, бум, мор, страх, путч, глад? Натомість маєш – пивбар на Фонвізіна, якась незбагненна конструкція, збірна-розбірна піраміда, щось паче ангар посеред великого азійського пустиря, зарослого першою травневою лободою. Ангар для пияків» [1, 28]. Очікуваний «парадиз» з його постійним мотивом пияцтва при ближчому розгляді стає схожим на інфернальну, трансцендентну будівлю: «Пивбар на Фонвізіна – це <...> такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла» [1, 29]. Подібне сприйняття цього закладу підсилюється перманентними зауваженнями Отто про «мито для Вельзельвула» [1, 29], «блудниця з віконечка» [1, 34], «безрадісна сіра мертва риба» [1, 29], «риба – це перепустка до пивного причастя» [1, 29]. Такі прикмети красномовно свідчать, якщо скористатися міфопоетичним ключем для їх прочитання, про певну ініціацію героя, який після «пивного причастя» буде готовим до зустрічі з потойбічним та сатанинським. Якщо згадка про Вельзевула та блудницю не викликають сумніву щодо приналежності цих «постатей» до сфери диявольного, то символ риби амбівалентний, але в даному випадку варто скористатися його «інфернальною» стороною, за якою риба у міфології часто пов'язана з зображенням замогильного світу [2, 155]. «Пекельне» сприйняття українським поетом московського пивбару має на меті, як нам здається, підсилити негативне враження про існуючу імперію, з її неспроможністю забезпечити населення навіть найнеобхіднішим на побутовому рівні (наприклад, у пивбарі не кухлі, а слоїки, які потрібно приносити з собою), не кажучи вже про якісь більш глобальні та масштабні потреби.

На географічній карті московських поневірянь Отто фон Ф. з'являється новий топос, так звана «Закусочная», яка знаходиться «поміж Новим Арбатом і просто Арбатом» [1, 63]. Змалювання цього місця продовжує нагнітати подальші події, презентуючи читачеві типові «напівбожевільне московське жебрацтво», хронічних алкоголіків, інспірований діяльністю правоохоронців та обставинами терористичний акт. Деякою мірою вибух у «Закусочній» можна розуміти як своєрідне пророцтво долі всієї імперії та ще одну ініціацію героя, який залишився живим. Профетичні настрої знаходять своє підтвердження, коли звернути увагу на багатонаціональність люду, який був у ідальні – це представники всіх національностей Радянського Союзу. Герой «Московіади» бачить «кількох азербайджанців, двох-трьох білорусів, групку вірмен, купку грузинів, дрібку казахів, пару киргизів, трохи молдаванів, безліч росіян, гроно таджиків, плеяду туркменів, дешицю узбеків і ясна річ, айн бісхен українців» [1, 67].

Ще одним символом радянської столиці, а у розумінні головного героя, тоталітарного режиму виступає відомий та популярний «Дитячий світ». Проте парадоксальною є ситуація з товарами цього магазину, на полицях якого лежать тільки літаючі паперові голуби, зроблені на танковому заводі. Голуб як символ миру, уособлення Святого Духа, нового життя поставлений в один ряд з утіленням мілітаризму, агресії, збройних сил тощо. Знову прочитується перманентний мотив твору – дефіцит не тільки вітально необхідних побутових товарів, а й гедоністичних також. Міфологічні теми лише подвоюють недобрі й негативні нотки звучання, які знаходять своє відображення і в цьому місці, коли герой роздумує про «Дитячий світ», у який потрібно «пролізти через пащеку цього чудовиська і побувати там, у нього в череві» [1, 84].

Але апогеєм внутрішнього спустошення, втрат, дезорієнтації поета з України стає московський метрополітен з його «дикою апокаліптичністю» [1, 95], «есхатологічними ескалаторами» [1, 95], «підземними потягами із темряви» [1, 95]. Неминучість долі та есхатологічний кінець пророкує сам герой, коли з його вуст зривається відчайдушний крик про те, що «видертися з дна московського тунелю метро майже неможливо» [1, 97]. Про міфологічний та біблійний образ пекла (що символізує також тоталітарну радянську систему), який невідступно супроводжує кожен топос Москви наголошує і дослідник Пер-Арне Будін: «Наратив роману побудований як «подорож» крізь пекло, зображене спочатку у вигляді пивного бару, а вже потім і Москви в цілому. Найнижчий рівень пекла – метрополітен Москви з каналізацією та велетенськими щурами. «Подорож» – це мандри до царства смерті, але не з наміром вивести когось звідти, а саме для того, щоб зобразити огидність цього місця, що й відповідає підзаголовку «роман жахів» [3, 65]. Есха-

тологічні очікування справджуються, і Отто фон Ф. стає інструментом загибелі імперії і Москви також, яка «перестала існувати», захоплена «всесвітнім потоком» [1, 150].

Варто зазначити, що подібні настрої викладені українським поетом у його черговому «зізнанні» такими словами: «Зрівняти Москву, за винятком, можливо, декількох церков та монастирів, із землею, а на її місці створити зелений заповідник для кисню, світла та рекреацій» [1, 63]. Отож, попри пияцтво, розпусту, бездіяльність, що захопили Москву та її жителів залишилися ще місця аксіологічно та автентично святі – це столичні церкви та монастирі. Вони виступають останнім оплотом духовності та надією на відновлення та «рекреації». Примітно, що у творчості М. Цветаєвої (яка вирізнялась з-поміж своїх сучасників особливою любов'ю до рідного міста) опис Москви неможливий без храмів, монастирів, церков, які мають дуже велике значення для духовного життя мешканців та створюють «обличчя» столиці: «Облака – вокруг, / Купола – вокруг, // Надо всей Москвой / Сколько хватит рук!» [9, 70].

Таким чином, розглянуті топоси літературної географічної карти, створеної Ю. Андруховичем у творі «Московіада», підпорядковані авторським установкам та інтенціям. Це конкретно існуючі місця, зображені у нелегкий для країни час розпаду СРСР, що звичайно накладає відбиток на сприйняття та інтерпретацію художнього простору роману. Отже, низка культових та всім відомих московських топосів знаходить своє відображення в «Московіаді» – це літературний гуртожиток, Останкінська телевежа, пивбар на Фонвізіна, «Закусочная», «Дитячий світ», переходи метрополітену; та не згадані у даній статті (але які «промайнули» у рядках твору) – Мавзолей, Кремль, храм Василя Блаженного, Красна площа, Новий Арбат, Бульварне кільце, Савьоловський вокзал, Бутирська «тюряга» та перелік багатьох зупинок метрополітену. Кожне з цих місць якимось чином пов'язане з розквітом, силою, могутністю та величчю СРСР та є символами тоталітарного режиму. Але на порозі важливих та доленосних змін у житті всіх республік, український поет вбачає в цьому відновлюючий та рекреаційний процес для кожної нації. Москву і всі зображені місця він сприймає «чужими» в опозиції «українське (своє) – чуже».

Слід зазначити, що довгий час в українській літературній традиції місто як таке сприймалося та втілювалося як ворожа, агресивна та неаутентична територія. Це деякою мірою програмує установки автора твору, ніби береться «в квадрат» відторгнення Москви. Але проаналізовані топоси, представлені очима українця (з його експліцитно негативною думкою), дозволяють зробити висновок, що автор свідомо використав специфічні та культові «знаки» Москви (які зустрічаються у творах багатьох митців), адже кожне місце має доленосне значення, багато в чому програмуючи дії та вчинки героя. Москва виступає у «Московіаді» «живим організмом», суб'єктом, актантом, з яким у міфологічному дусі бореться український поет (бо місто – антагоніст, втілення Хаосу, семиголове чудовисько).

Подібні підсумки дають змогу говорити про те, що топографія столиці, яка представлена у творі, вписується в знаково-символічний код Москви, з якого і складається «московський текст». Виявлення та експлікація подібних літературних явищ є актуальним для подальших розвідок, а також «вплітається» у сучасний постмодерністичний дискурс української літератури, даючи змогу прогнозувати та інтерпретувати подальші шляхи розвитку літературного процесу у цілому.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Московіада. Роман жажів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 152 с.
2. Баркова А. От короля Лира к товарищу Сухову. Судьба мифологического клише в художественном мышлении / А. Баркова // Человек. – 1998. – № 2. – С. 154-170
3. Будін Пер-Арне Кінець імперії: роман Ю. Андруховича «Московіада» / Пер-Арне Будін // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 62-66
4. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк) / Ю. Запорожченко // Слово і час. – 2009. – № 7. – С. 11-18
5. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени / В. Маканин. – М. : Гелеос, 2008. – 608 с.
6. Москалець К. Незадоволення твором / К. Москалець // Урок української. – 2000. – № 4. – С. 54-57
7. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича / О. Севрук // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 70-80
8. Харчук Р. Юрій Андрухович не для дітей? / Р. Харчук // Дивослово. – 2006. – № 12. – С. 27-30
9. Цветаева М. Избранное / М. Цветаева. – М.: Просвещение, 1989. – 367 с.
10. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза / В. Шевчук. – Львів : ЛА «Піраміда». – 2007. – 416 с.

Summary. The article is devoted the postmodern originality of space and time characteristics in the novel «Moskoviada» by Y. Andrukhovich. There was selected and analyzed Moscow topography,

which is a part of a symbolic code of Moscow structure, which forms the «Moscow Text». Negative colored perception of a hero of the work based on the «native – alien» opposition and caused by some political and historical factors.

Keywords: postmodernism, chronotope, topography, city, sign, symbol, «Moscow Text».

Отримано: 21.06.2012 р.

УДК 811.111'373

Т.М. Петрова

АФІКСАЛЬНА ДЕРИВАЦІЯ ІМЕННИКІВ ДАВНЬОАНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

У статті досліджено афіксальні моделі утворення іменників у давньоанглійській період. Розглянуто продуктивні суфікси та префікси, а також їх лексико-граматичне значення в процесі деривації.

Ключові слова: деривація, афіксація, основа, суфікс, префікс.

Афіксальне словотворення є одним з найбільш давніх в англійській мові продуктивних способів словотворення. Підвищений інтерес до нього є цілком закономірним: це пов'язано з тим, що, по-перше, дослідження похідних слів тривалий час будувалися тільки на матеріалі афіксальних утворень, і, по-друге, «в афіксації семантичні зміни, які зазнає словотвірна основа, є експліцитно вираженими і пов'язані із додаванням до неї формальних показників» [5, с. 77], що, поза сумнівом, полегшує вивчення.

Перш ніж перейти безпосередньо до розгляду конкретного матеріалу, необхідно розв'язати проблему розмежування афіксації і словоскладання. В деяких випадках вирішення питання про природу складників похідного слова (у широкому сенсі), зокрема, морфем, представляє певні труднощі. Це пов'язано з існуванням основ, які, на відміну від справжніх афіксів, що не мають самостійно і вільно функціонуючих корелятивів, співвідносяться за формою і за значенням із самостійними словами, «проявляють у своєму значенні, використанні і розподілі риси службових і неслужбових, кореневих і афіксальних морфем одночасно» [4, с. 133].

Вирішення питання про природу і спосіб творення слів з «напівафіксами» є важливим у зв'язку з існуванням в давньоанглійській мові слів типу *undercyning* «підлеглий правитель», *wiþerfeohrend* «супротивник», перші елементи яких мають кореляти серед прислівників (*under* «нижче, вниз, внизу», *wiþer* «проти») і прийменників (*under* «під», *wiþer* «проти»).

Відзначимо, проте, що визнання наявності «перехідної», «проміжної» зони між словоскладанням і афіксацією, існування якої зараз не викликає сумніву, відбулося не одразу. Деякі лінгвісти не визнавали правомірність виділення напівафіксів і розглядали їх або як афікси, що є генетично висхідними до компонентів складних слів, або як компоненти складних слів, що переживають лексичне спустошення і функціонально наближаються до афіксів, залишаючись при цьому основами.

Похідні з такими елементами займають особливе проміжне положення, зближуючись то з похідними афіксації, то із складними словами. З цієї причини їх можна описувати: 1) як особливі підтипи афіксальних утворень, оскільки морфема, про яку йдеться мова, відрізняються від повнозначних основ саме функціональною еквівалентністю чистим афіксам; або 2) як особливі підтипи складних слів; або 3) як моделі окремого, самостійного способу словотворення [2, с. 205].

Вирішення цієї проблеми ґрунтується на наступному положенні: «..кореневі морфема службових слів можуть ототожнюватися з морфемами афіксації; це зумовлено специфікою службових слів, які за своєю функцією схожі з афіксами» [4, с. 255]. Причина цього в тому, що для ономазіологічного і когнітивного аналізу важливими є не стільки форма й етимологія, скільки значення і функція словотворчого елементу.

З усіх видів афіксації суфіксація є одним з найбільш важливих і продуктивних способів словотворення. Найбільшу продуктивність має суфікс *-er(e)*. В давніх поетичних пам'ятках, наприклад, в «Беовульфі», він майже не зустрічається, зате є поширеним в прозаїчних пам'ятниках, причому проникає в усі прошарки мови, включаючи розмовно-експресивну лексику, наприклад: *drincere* «п'яниця», *etere* «ненажера» [7, с. 287]. Похідні з цим суфіксом утворюються від основ інфінітива сильних (наприклад, *writere* «письменник», *bindere* «той, хто зв'язує; палітурник», *delfere* «землекоп») і слабких дієслів (*cwellere* «вбивця, кат», *licettere* «облудник, лицемір», *wendere* «перекладач»), а також від іменників (*bōcere* «книжник», *fidelere* «скрипаль», *tunglere* «астролог, астроном»).

Питання про значення цього суфікса по-різному вирішується різними дослідниками. Більшість дослідників протиставляють його значення сучасному значенню *-er*. Вони вважають, що в давньо-