

Схожими комунікативними (семантико-прагматичними) властивостями характеризується НЛК *он який*. Зокрема у відповідному контексті сполука стає носієм семи обурення, наприклад: «*Он який ти добрий!*» – *подумав Яків* (Володимир Лис). Характерною ознакою НЛК є здатність виражати піднесення та радість мовця, наприклад: *Йому хотілося похвалитися – он яка в мене красуня й начеб... так, досадити тій Лю-Неллі* (Володимир Лис).

На відміну від двох попередніх сполук, комплекс *а он* конкретизує місце розташування об'єкта, на який вказує адресант: *А он це одна. Як вони [хвили] накинулися на людину* (Ольга Деркачова); – *А як Пашка? – Паша? А он він, поруч із тобою* (Світлана Талан); *Нікого. Тьмяніє вечірнє небо. Блimotoть зірка. А он і друга збоку з'явилася* (Володимир Лис). Тотожною семантикою характеризується НЛК *он і*: *А потім його мокрими слідами на небо вилізе сонце і тихенько питає нас: «А доц вже пішов?» Ти скажеш: «Так, пішов, але вже дуже пізно, он і місяць є»* (Ольга Деркачова). Проте найчастіше досліджувана лексична сполука вживається для підкреслення правдивості висловлення та констатації мовцем того чи того факту дійсності, наприклад: *Сказав, що собі іншого купить, а номер цей всім родичам повідомить, он і у дядька Василевого сина, Петра, є такий мобільник...; Той, що першим з'явиться на світ, буде Петром, бо ж той апостол мовби старший, он і батюшка казав, що на небі найближче до Ісуса сидить* (Володимир Лис); *Одна Ромка ще мене жаліє, он і зараз щось там у хаті варить їсти* (Ольга Слоньовська).

НЛК *он воно*, окрім вихідної ознаки (вказівка на об'єкт розмови, не називаючи його), стає носієм підсумкової оцінки ситуації мовцем: *Он воно що! Я нарешті згадав* (Василь Шкляр); – *Он воно що, – сказав Корнїло. – То-то міні казали, що з тим Сьомкою Тихим валандаєшся* (Володимир Лис).

Локативно-темпоральними властивостями наділений НЛК *он уже*. Поєднуючись із прислівником, дійклична частка стає виразником не лише вихідної ознаки, а й додаткових часової та об'єктно-просторової: *Он уже й вогники видно, у вікнах блимають, – отам, де їх найбільше, клуб; ...он уже йде до вас новий міністр оборони Гризло, тремтить, виймуть бакси з кишень, на тому світі вони не ходять...* (Василь Шкляр).

Отже, аналізована вказівна частка *он*, залежно від контекстуального оточення, окрім вихідної дійкличної функції, виражає низку додаткових семантико-прагматичних відтінків, а саме: вираження недоречності, докору, констатації факту дійсності тощо. В окремих випадках партикула уможливує репрезентанцію мовцем подій, які відбулися колись чи відбуваються зараз, свідками яких є безпосередньо учасники комунікативного акту.

Похідні від частки НЛК почасти повторюють комунікативні (семантико-прагматичні) вияви досліджуваної партикули (сполуки *а он*, *он і*, *он уже*), проте такі комплекси, як *он як*, *он який*, *он воно*, окрім вказівної функції, виражають суб'єктивно-оцінне ставлення адресанта до висловлення.

Список використаних джерел

1. Бацевич Ф. Частки української мови як дискурсивні слова : монографія. Львів : ПАІС, 2014. 288 с.
2. Безпояско О., Городенська К., Русанівський В. Граматика української мови: Морфологія. Київ : Либідь, 1993. 336 с.
3. Бутко Л. Структурно-семантичні і функціонально-стилістичні властивості неповнозначних лексичних комплексів, співвідносних зі вказівними частками. URL : http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/1372 (дата звернення 15.03.2019)
4. Вихованець І., Городенська К. Теоретична морфологія української мови: Академ. граматика укр. мови / за ред. І. Вихованця. Київ : Унів. вид-во «Пульсари», 2004. 400 с.
5. Джочка І. Терміни на позначення різних груп часток в українській мові: проблема неоднозначного трактування. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2014–2015. Випуск 42–43. С. 190–196.
6. Загнітко А. Словник часток: матеріали і статті : науково-навчальне видання. Донецьк : ДонНУ, 2012. 381 с.
7. Матулевська Т. Частки як об'єкт дослідження в сучасній лінгвістиці: історія вивчення, деякі аспекти опису. *Донецький вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Донецьк : Український культурологічний центр, Східний видавничий дім, 2013. Т. 35. С. 7–17.
8. Педченко С. До проблеми класифікації модальних партикул. *Філологічні науки*. 2011. № 9. С. 82–87.
9. Педченко С. Модально-експресивний потенціал видільних та вказівних партикулативів. *Філологічні науки*. 2009. Вип. 1. С. 122–129.
10. Слободян М. Частки української мови: історія вивчення та сучасний стан. *Актуальні проблеми філології*: матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Чернівці, 9–10 груд. 2016). Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2016. С. 24–27.

Євченко Анжела Сергіївна
Харківська державна академія культури

КАРЛО ГОЛЬДОНІ ЯК РЕФОРМАТОР ІТАЛІЙСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті проаналізовано та досліджено особливості творчого методу Гольдоні. Підкреслено його значення, як реформатора для розвитку італійського театру. Зазначено, що створений Гольдоні новий жанр комедії міцно утвердився в Італії, а сам драматург став одним з перших італійських просвітителів, творчість якого набула європейського значення.

Ключові слова: театр, комедія масок, Італія, Гольдоні, Мольєр, комедія «дель-арте», «Океан життя».

«Світ – прекрасна книга, але безкорисна для того, хто не вміє читати». Цей мудрий афоризм Гольдоні, вельми характерний для епохи Просвітництва, яка затвердила принцип виховного значення мистецтва. На початку XVIII ст. в області театру для Італії з особливою гостротою постала задача створення літературно-характерної комедії, яка виражала б і обстоювала просвітницькі погляди на життя і при цьому зберігала звичну для італійського глядача яскраву театральність. Це було не просто. Актори комедії масок, як ми знаємо, були імпровізаторами і не вміли зачувати літературний текст. Крім того, кожен з них все життя грав одну маску і йому важко було створювати різні образи. На додаток до всього комедія масок була діалектальною, а комедія моралі передбачалася написанню літературною мовою. У цьому бачили засіб культурного об'єднання Італії.

Комедія дель арте була носієм великої театральної культури, вона увібрала в себе сценічний досвід, накопичений протягом двох століть існування в Італії професійного акторства. Тому, бажаючи реформувати італійський театр, потрібно було не нігілістично заперечувати комедію дель арте, а критично освоїти і переробити її величезну спадщину.

Саме таким шляхом пішов найбільший італійський комедіограф Карло Гольдоні (1707-1793), який блискуче здійснив драматургічну реформу, намічену його численними попередниками в різних областях Італії. Ще в студентські роки, знайомлячись в старовинних приватних і університетських бібліотеках з пам'ятниками світової драматургії, Гольдоні був вражений бідністю італійської драматургії порівняно з драматургією інших народів – античної, іспанської, англійської, французької. Вже в той час Гольдоні приходить до переконання, що підняти італійську драматургію необхідно, керуючись перш за все актуальними суспільними потребами сучасної йому епохи і спираючись на міцні національні традиції.

Гольдоні називають «італійським Мольєром». Він сам ставився до Мольєра з глибокою повагою, вважаючи для себе зразком його комедії. Великою заслугою Мольєра він вважав соціально-політичну тенденційність його творів, прагнення «облагородити і зробити корисною комічну сцену, виставляючи порок і комічні риси на посміховисько...». І у створенні італійського національного театру Гольдоні широко використовував творчість Мольєра. При цьому він переймав у французького комедіографа не окремі сцени і образи, як це робили його попередники, а навчався у Мольєра зображенню характерів свого часу, конкретному розкриттю психології персонажів. Гольдоні навіть вивчив французьку мову, щоб читати Мольєра в оригіналі. Гольдоні вважав, що комедія повинна виправляти вади. Якщо ж вона тільки смішить, то не виконує своєї основної функції. Гольдоні прагнув показати на сцені правду життя; для цього він використовував жанр комедії характерів, неперевершеним майстром якої був Мольєр. Однак було б неправильно шукати подібність з Мольєром у всіх сторонах творчості Гольдоні. Мольєр був геніальним майстром комедії, які не мають рівних по силі і широті філософських і соціальних узагальнень, типовості характерів, але він належав до епохи XVII ст., коли панувала естетика класицизму. Творчість же Гольдоні, не уступаючи в цьому за художньою силою творчості Мольєра, являє собою новий етап у розвитку комедійного жанру. Образи Гольдоні, майже вільні від впливу класицизму, більш яскраві, емоційно і реалістично повнокровні, ніж у Мольєра.

У своїй художній творчості Гольдоні виступив пропагандистом передових просвітницьких ідей. Він спирався на розум і закликав прислухатися до голосу серця, тому чутливість в такій же мірі властива його творам, як і опора на природу. У філософії Гольдоні стояв на позиціях сенсуалізму. Він рекомендує розумну любов до самого себе (евдемонізм), вважаючи, що прагнення до насолоди закладено в людині від природи. Потрібно лише навчитися його розумно задовольняти. Це приведе людину до щастя і одночасно принесе користь всьому суспільству. Погані ж вчинки, на думку Гольдоні, продиктовані оманю або поганим впливом. Він вважав, що за допомогою розумного виховання можна уникнути помилок, стати чесним купцем, доброчесною дружиною, люблячою матір'ю і т.д. Пропагована Гольдоні мораль відкрито протиставлялася моралі феодального суспільства; він закликав представників третього стану думати про користь суспільства.

Для пропаганди цієї філософії потрібна була нова комедія, що відповідає завданням реальної дійсності. Естетика цієї комедії створювалася в процесі реформи і затверджувалася в комедіях, а також в передмовах, якими Гольдоні супроводжував видання своїх п'єс. Щоб показати на сцені сучасних італійців – представників найрізноманітніших суспільних верств, Гольдоні виступив проти двох основ комедії дель арте: проти масок і імпровізації. Без маски актор отримав можливість більш вільно висловлювати почуття. Однак публіка звикла до масок: з масками була пов'язана стихія комічного, яка особливо подобалася глядачам. Тому в своїх перших комедіях Гольдоні продовжує використовувати маски, але видозмінює їх традиційне амплуа.

Він по-новаторськи підходить до класичного закону трьох єдностей. Він нерідко змінює місце дії, вважаючи, що «краще змінити місце і дотримати правило правдоподібності». Особливо сміливо Гольдоні

обходиться з єдністю дії, в його класицистському тлумаченні. Він виводить на сцену відразу кілька характерів і розробляє кілька сюжетних ліній в розвитку дії.

У старих комедіях слуги зазвичай були носіями комічного інтересу. Гольдоні дуже урізноманітнює роль слуг в своїх п'єсах, які протистоять панам і ведуть свою лінію інтриги. Гольдоні наділяє слуг рисами характеру, властивими їх середовищу. Він виводить на сцену різних представників народу, але з особливою теплотою говорить про селян, називаючи їх «найнеобхіднішою і найбільш приємною частиною людського суспільства» («Феодал»). Слуги у Гольдоні зазвичай говорять на діалектах, які він уміло використовує для побутової характеристики. Наприклад, у всім відомій п'єсі «Слуга двом панам», комедіограф майстерно будує інтригу. Юна Кларіче святкує заручини з коханим Сільвіо, коли несподівано з'являється Федеріго Распоні, її колишній жених, якого всі вважали мертвим (його вбили під час поєдинку, і це трапилося в іншому місті). Кларіче у відчай, але «мертвий жених» відкриває їй наодинці свою таємницю: під зовнішньою маскою Федеріго приховується його сестра Беатріче, яка інкогніто приїхала у Венецію. Беатріче кохає Флоріндо, який у фатальному поєдинку вбив її задерикуватого брата і змушений був утекти. Кларіче одразу ж подружилася з Беатріче і бережно оберігала її таємницю, так що ревнивий Сільвіо заведе не покінчив життя самогубством. Флоріндо і Беатріче проживають в одному готелі, не підозрюючи про це, в одному коридорі і навіть мають одного і того ж самого слугу – Труффальдіно. У кульмінаційний момент, коли закоханих охоплює відчай, вони просто зустрічаються в коридорі обличчям до обличчя. Комедія закінчується трьома весіллями, водночас зі своїми господарями одружується і їхній веселий слуга Труффальдіно зі служницею Смеральдіною. Труффальдіно і Смеральдіна – звичайні персонажі комедії масок: Труффальдіно – один із комедійних клоунів, Смеральдіна – найчастіше субретка. У комедії Гольдоні це живі характери, при цьому Труффальдіно ще зберігає в очах глядача привабливість звичного клоуна. Слуга двом панам, Труффальдіно хитруватий, але він не шахрай, а добросовісний трудівник, якому доводиться крутитися, щоб прогодувати себе. У Труффальдіно точний і швидкий розум; прислуговуючи двом панам, він ніколи не плутає отриманих доручень. Герой Гольдоні демократичний, демократичне і місце дії, воно змінюється, але здебільшого події розгортаються у венеційській гостиниці, схожій на заїжджий двір. Саме таким є й місце дії найкращої п'єси Гольдоні «Господиня заїзду».

Комедія характерів еволюціонувала в творчості Гольдоні до нового жанру – «комедії середовища», як визначив його сам драматург. Типовою комедією цього роду є «Кавова» (1750). П'єса була переведена на російську мову А. Н. Островським. У цій комедії Гольдоні місце дії не змінюється (так звана «стабільна сцена»). Воно являє собою невелику венеціанську площу, на якій знаходяться: кавова, перукарня, гральний будинок; над лавками розташовуються житлові кімнати; по обидва боки площі – будинок балерини і таверна. Ця сцена зовсім не схожа на традиційне місце дії (кімната або вулиця перед будинком) в класицистській комедії. Кавова є центром, де відбуваються події: тут зустрічаються персонажі і переплітаються сюжетні лінії. Відмовившись від єдності дії в його традиційному розумінні, Гольдоні висунув нову єдність – життєвих явищ. Його п'єса являє собою картину венеціанського побуту і звичаїв; характери героїв яскраво окреслені, а ім'я Злоязична донна Марція стало в Італії таким же загальним, як і ім'я донна Пілоні. У цій п'єсі вперше у Гольдоні з'являється «колективний герой» – всі відвідувачі кавової – ціла група дійових осіб, що представляє собою як би частинку венеціанського суспільства.

Розвиваючи принцип «колективної комедії» без головного героя і інтриги, Гольдоні створює свої чудові «народні комедії»: «Кухарки» (1755), «Перехрестя» (1756), «Жіночі плітки» (1757), «Куйоджінські перепалки» (1762). У кожній з цих п'єс Гольдоні показує будь-який аспект середовища з його характерними персонажами: венеціанськими кумами, слугами, куйоджінськими рибалками і їх веселими подругами. Ці комедії з успіхом йшли на італійській сцені, тому що, за словами Гольдоні, укладали в собі «правду повсякденному житті», добре зрозумілу всім людям.

Створюючи новий жанр комедії, наповнюючи свої п'єси актуальним змістом свого часу, Гольдоні велику увагу приділяв також стихії комічного. Він не мислив навіть найсерйознішу комедію без сміху, який був зброєю в боротьбі з пороками. Часто сміх був пов'язаний з карнавальними святами, особливо пишними у Венеції. В умовах карнавалу нестримно виявлялася сміхова стихія («Хитра вдова»). Однак у міру еволюції естетики Гольдоні і самого жанру комедії, в творчості венеціанського драматурга змінилася і функція сміху. Сміх з'єднується у Гольдоні з чутливістю, і це стає показовим для більшості його п'єс. Це був новий тип комізму, невідомий класицистській естетиці.

В основі комедійної системи Гольдоні лежать: природа («природний» – людина, яким керує розум і природне почуття), «океан життя» і сценічні закони. Прагнучи «виправити помилки вітчизняного театру», він приходив до думки про необхідність «розробляти сюжети, побудовані на характерах; тільки вони і є джерелом хорошої комедії». Гольдоні вважав, що комедія нового типу – комедія характерів – повинна зображати правдиві життєві людські характери, які змінять традиційні маски комедії дель арте.

Як і в комедії дель арте, в п'єсах Гольдоні герої розмовляють різними мовами. Від комедії дель арте Гольдоні запозичив в значній мірі і побудову інтриги п'єси, легку стрімку дію, динамічний діалог, дотепність і життєрадісність, звільнивши їх від грубості і примітивізму, вміння встановлювати контакт з глядачем. Висока сценічність комедії Гольдоні багато в чому обумовлена використанням творчого досвіду комедії дель арте.

Разом з тим Гольдоні виступав проти грубості комедії масок, прагнучи в своїх творах вразити публіку, за його висловом «сумішшю смішного і зворушливого». Він вигнав з комедії буфонаду, трюкацтво, примітивізм в змалюванні внутрішнього світу героїв. Для комедії дель арте головне – дія, події, зовнішній комізм. У комедії ж Гольдоні на перший план виступає психологічний аналіз, осміяння тих чи інших сторін суспільного життя і приватного побуту. Сатира робиться у нього м'якше, але набагато змістовніше і художніше, ніж в комедії масок, або ж замінюється тонким гумором.

Аристократію і феодальні підвалини він критикував насамперед у моральному, а не в політичному плані. Вищим критерієм і суддею мистецтва він вважав життя. Завдання комедії він бачив в утвердженні чесноти при дотриманні життєвої правди і природності: «Я всюди шукав природу і знаходив її завжди прекрасною, коли вона доставляла мені зразки чесноти і доброї вдачі».

Нова манера виконувати комедії характерів – введена Гольдоні – змінила вимоги, що пред'являються до акторів. Тепер вже треба не тільки знати текст, а й вчитися його розуміти, оскільки комедії характерів витягуються з «Океану життя». Неграмотний актор не може досягнути жоден характер. Сьогодні потрібен актор «освічений». Декламація по-старому, повна антитези і риторики, вже не годиться для виконання комедій нового типу, «Французи будували свої комедії навколо одного характеру, але італійці хочуть бачити в комедії безліч характерів. Вони хочуть, щоб центральний характер був чітко окресленим, новим і зрозумілим глядачеві і щоб інші епізодичні персонажі також були наділені характерами». Дію не слід перевантажувати випадковостями і несподіванками. Мораль повинна бути посипана сіллю жартів і схвалена комічними епізодами. Кінцівку бажано робити несподіваною, але добре підготовленою. Далі Гольдоні досить тактовно зауважує, що винайдена ним нова манера складати комедії дуже важка і висловлює надію на швидку «появу плодоносних талантів, які вдосконалять її». Замість того щоб виходити на сцену і розповідати глядачам, – як це робили всі коміки в імпровізованій комедії, – де вони були і куди збираються далі, актор зобов'язаний виступити з текстом, здатним «розбудити найпотаємніші сердечні почуття, допомогти глядачеві усвідомити власний характер». Цій вимозі Гольдоні надавав, мабуть, серйозне значення, кладучи його в основу ліричних монологів. Комедії не можна складати «без тривалого вивчення, постійної практики і пильного спостереження сцени, звичаїв і народної психології».

Пора покінчити з «брудними виразами, непристойними натяками, двозначними розмовами, непристойними жестами, хтивими сценками, що подають поганий приклад». Актори повинні вимовляти сценічний текст з тієї ж природністю, з якою говорять в житті. Жести повинні відповідати глузду сказаного. На сцені можуть з'являтися одночасно не три персонажа, що повелося з часів помилкового тлумачення слів Горация: «І в розмові трьом обійтися без четвертого можна», «але вісім і десять, аби вони були розумно введені».

Немає сенсу затримуватися на багатьох міркуваннях і рекомендаціях Гольдоні за більш приватних приводів, на зразок того, що: «публіка не повинна плювати з балконів в партер ... не повинна шуміти і свистіти» тощо. Важливіше відзначити одне з найістотніших положень цієї «драматизованої» поетики: «Критичне жало комедії повинно бути направлено на порок, а не на носія пороку. Критика не повинна перетворюватися в сатиру». Незважаючи на поміркованість світогляду Гольдоні і неприйняття революційних методів зміни світу, його творчість близька до визвольних і гуманістичних ідеалів французького Просвітництва і Великої французької революції. Реформа Гольдоні мала велике суспільно-політичне значення. Вона була пов'язана з суспільним підйомом, який переживала Італія в середині XVIII ст. Італійська комедія стала глашатаєм передових ідей епохи Просвітництва, спрямованих проти феодальних устоїв, аристократичних забобонів, проти церкви і католицької реакції, політичної роздробленості країни. Театр і драматургію Гольдоні вважав важливим засобом громадського виховання. Його реформа справила величезний вплив на всю італійську культуру XVIII ст. Це була перемога великого демократичного і реалістичного мистецтва, в якому суспільно важливі ідеї підносили в надзвичайно живій, невимушеній і яскравій формі, з усім блиском, дотепністю і життєрадісним сміхом комедійного жанру.

Таким чином, творчість Карло Гольдоні є важливою і невід'ємною частиною становлення італійського театру. Гольдоні вдалося створити реалістичну комедію характерів, або комедію звичаїв, на літературній італійській мові, яка зображує реальних живих людей, його сучасників. Величезне значення його реформи полягало також в утвердженні реалістичних принципів акторської гри.

Комедії Гольдоні володіють глибокою ідейною і художньою своєрідністю. За своїм творчим методом він – видатний майстер зображення людських характерів і життєвих конфліктів, взятих в комедійному

плані. Світогляд і творчість Гольдоні як представника театру Епохи Просвітництва суперечливі. Народність і демократичні прагнення поєднуються з історичною обмеженістю, ліберальною прекраснодушністю, ідеалізацією буржуазних діячів. Важливою стороною реформи Гольдоні було усунення імпровізації і введення в комедію точного літературного тексту, якого актори зобов'язані були строго дотримуватися. Роль акторів обмежувалася сценічним тлумаченням і втіленням того літературного матеріалу, який їм давав драматург. Завдяки цьому посилилося ідейне і суспільне значення комедії, її суспільно-виховна роль, зв'язок театрального мистецтва з літературою. Створений Гольдоні новий жанр комедії міцно утвердився в Італії; драматург став одним з перших італійських просвітителів, творчість якого набула європейського значення.

Список використаних джерел

1. Барбич В.М. Плетнева Г.С. Зрелища древнього мира.
2. Головня В.В. Древнегреческий театр., в кн.: История зарубежного театра. Театр Западной Европы.
3. Електронний ресурс. – Режим доступу: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a2ad78b4c43b88521216c26_0.html
4. Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://helpiks.org/1-22249.html>
5. Історія зарубіжного театру. – М., Ч. 3, 1977.
6. Акимов Н. Про театр. – М.- Ленінград, 1962.

УДК 811

Васенко Людмила Анатоліївна

Доцент

Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»

ПРО ФОРМУВАННЯ ТЕРМІНОЗНАВЧОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЗА ПРОФЕСІЙНИМ СПРЯМУВАННЯМ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Статтю присвячено проблемам формування мовної освіченості студентів і формам вербалізації наукових і технічних понять.

Ключові слова: термін, дефініція, терміноелемент, терміноід, термінологія, терміносистема.

Визначення проблеми. З відомих причин упродовж багатьох років українську мову практично не використовували у галузі науки, техніки, на виробництві. Українська технічна інтелігенція в своєму фаховому середовищі у більшості випадків спілкувалася російською. Саме тому проблеми повноцінного функціонування української мови в галузях, що визначають рівень науково-технічного розвитку країни, й спеціального навчання фахової мови є актуальними майже для всіх регіонів України. Виходячи з нових завдань, що стоять перед освітянами у болонському контексті, мовна освіченість спеціаліста набуває особливого значення. Мовна освіта майбутнього фахівця має складатися не лише з процесу навчання державної мови (він вивчав її ще у середній школі), але й з процесу опанування фаховою мовою, тобто студент повинен ще мати сформовані навички та вміння грамотно використовувати отримані мовні знання для розв'язання навчально-професійних питань у своїй діяльності.

Аналіз попередніх джерел. В історії розвитку української наукової термінології спостерігаються періоди активної розбудови українських терміносистем і періоди спаду, що були зумовлені різними чинниками. Проте найпродуктивнішим вважають той період, який почався після законодавчого закріплення за українською мовою статусу державної.

Такий статус мови надав їй нових функцій у суспільстві та поширив простір її функціонування на всю територію України.

Лінгвісти і фахівці різних галузей знання та діяльності починають досліджувати процеси становлення українських термінологій і терміносистем (наприклад, економічної, електротехнічної, машинобудівної, металургійної, медичної, фізичної тощо), розробляти державні стандарти на терміни та визначення понять, шукати підходи до процесів систематизації, уніфікації та кодифікації термінології. На численних наукових конференціях розглядаються та обговорюються проблеми формування й функціонування української фахової термінології в галузях, які визначають рівень науково-технічного розвитку країни [1, с. 24, 25].

Для навчально-методичного забезпечення навчальної дисципліни «Українська мова / Українська мова за професійним спрямуванням» видано вже багато підручників і навчальних посібників для майбутніх фахівців економічної, банківської, юридичної, фінансової галузей і управлінської діяльності. Кафедра української, російської мов і прикладної лінгвістики Національного технічного університету «Харківський