

## РОДИННІ ПОДІБНОСТІ ТА ВИЗНАЧЕННЯ ТЕРМІНІВ

© Старко В., 2010

**У статті розглянуто переваги й вади застосування підходу на основі родинних подібностей як альтернативи до визначення термінів на прикладі терміна *мистецтво*.**

**Ключові слова:** термін, визначення, родинні подібності.

**The articles discusses the advantages and disadvantages of applying the family resemblances approach as an alternative to defining terms at the example of the term *art*.**

**Key words:** term, definition, family resemblances.

У «Філософських дослідженнях» на прикладі категорії *ігри* Людвіг Вітгенштейн сформулював ідею родинних подібностей, суть якої полягає в тому, що ігри настільки різноманітні, що немає жодної спільної для них усіх ознаки. Натомість між ними існують мережі спорідненостей, подібностей, які перехрещуються, частково накладаються — подібно до часткових подібностей (колір очей, ріст, хода тощо) між членами родини [1, с. 121–122]. Це спостереження австрійського філософа мало колосальний вплив на розвиток лінгвістичної та філософської думки ХХ століття, адже воно переконало багатьох дослідників у тому, що класичний підхід до категоризації та визначення понять, який спирається на набір необхідних і сукупно достатніх ознак, є щонайменше неуніверсальним і, принаймні в деяких випадках, неадекватним.

Ми зацікавилися питанням, наскільки родинні подібності застосовні до термінології — царини класичних дефініцій — і зокрема до термінів, які вже довгий час опираються спробам дефініювання або ж для яких запропоновано різні, відмінні й суперечливі тлумачення (це так звані «спірні поняття», англ. *contested concepts*). У цій роботі нас також цікавить малодосліджене питання: на які особливості (переваги чи вади) родинних подібностей вказує їхнє застосування до термінів замість класичної та інших видів дефініції?

Поставивши перед собою таке завдання, ми з'ясували, що родинні подібності проповано використовувати щодо різних термінів у галузі гуманітарних та соціальних наук, однак найбільше аргументів і контраргументів було висунуто протягом більш ніж півстолітніх суперечок навколо визначення терміна *мистецтво*. Попри висвітлення цієї проблеми в низці оглядових праць [2–5], до яких ми звернемося нижче, вона потребує докладнішого аналізу з лінгвістичних позицій. Отож, коротко окресливши нижче кілька термінологічних випадків, в яких дослідники пропонують вдатися до підходу на основі родинних подібностей, ми потім перейдемо до детального розгляду терміна *мистецтво*.

У лінгвістичній термінології виокремимо три приклади, коли дослідники визнають нереальність класичних дефініцій і вдаються натомість до родинних подібностей. В одному з найавторитетніших видань у галузі фразеології [6] зроблено спробу узагальнити міжнародну фразеологічну термінологію, а саме термін *фразеологізм*, його приблизні еквіваленти в різних мовах та дослідчих традиціях, а також терміни, що позначають типи фразеологізмів. Автори вказують (без жодних дальших пояснень) на родинні подібності як на рятівний круг у ситуації, що склалася: «Коли ми дивимося на відкриті межі об'єкта дослідження фразеології та її розмитість щодо категорій, нам видається ані бажаним, ані можливим віднайдення вичерпної класифікації чи термінології. Поняття «*Familienähnlichkeiten*», або «родинних подібностей», (що його розвинули й вивели далеко за межі первісного Вітгенштейнового контексту, щоби пристосувати до проблем

категоризації) може стати розв'язком. Залежно від підкреслюваних подібностей термінологію можна й потрібно модифікувати» [6, с. 15].

Термін *прислів'я* настільки важко піддається класичному визначенню, що цей замір авторитетні дослідники вважають нездійсненним [7; 8]. Н. Норрік детально аналізує типові ознаки прислів'їв і доходить такого висновку: «Стосовно таких культурно-детермінованих одиниць, як прислів'я, та й інших ділянок мови, необхідно визнати розмитість категорії та градуїзованість ознак. Вітгенштейн ... показав, що такі культурні інститути, як «гра», можна визначити лише як родини споріднених видів діяльності, а не на основі переліку ознак, і це також справедливо для таких інституціоналізованих висловів, як прислів'я. Мабуть, жодне прислів'я не поєднує в собі всі характеристики, що їх ми вважаємо прототиповими» [8, с. 382]. Спроби сформулювати визначення прислів'я на основі конкретних ознак автор кваліфікує як «непродуктивні».

Ще один приклад із галузі лінгвістичної термінології знаходимо в праці М. Гаспелмата [9]. Автор виявив 12 різних значень, у яких термін *маркований* (й відповідно *немаркований*) вживали в мовознавстві ХХ ст. Він висновує, що ці значення пов'язані лише мережею подібностей, й переконує, що термін *маркованість* насправді зайвий і що його варто замінити в кожному випадку менш неоднозначним терміном.

Р. Раффман [10] розглядає застосування родинних подібностей до терміна *музика* на прикладі одного вкрай неординарного музичного твору — «4'33''» Джона Кейджа, який складається із 4 хвилин 33 секунд тиші. Твір має три частини; піаніст та струнний квартет повинні бути готові до виконання, але нічого не грати. Композитор розраховує, що в цей проміжок часу пролунають випадкові звуки в аудиторії чи серед самих музикантів і до них буде прикута увага слухачів.

В. Гофсті [11] схиляється до думки, що такі терміни, як спільнота (англ. *community*), ідентичність (*identity*), нація (*nation*), національна держава (*nation state*), етнічність (*ethnicity*), багатокультурність (*multiculturalism*), варто описувати шляхом виявлення родинних подібностей між різними значеннями в різних контекстах.

Подібних прикладів можна було би навести й більше. У багатьох випадках їх об'єднує спільна характеристика: невдоволення дослідників спробами подати класичні дефініції терміна й пошук порятунку в родинних подібностях, причому деталі цього розв'язку нерідко залишають непоясненими, обмежуючись просто вказівкою на існування такої альтернативи. Натомість у випадку з терміном *мистецтво* прихильники й критики обох підходів вибудували розгалужену аргументацію, яка заслуговує на щонайприскіпливіший аналіз. Отож, перейдімо до розгляду цього терміна.

Приклад терміна *мистецтво* найкраще допомагає зрозуміти переваги та проблеми, які постають внаслідок застосування підходу на основі родинних подібностей до визначення наукових термінів. На це є дві причини. По-перше, обговорення методу родинних подібностей стосовно мистецтва відбувалося в широкому колі дослідників і протягом досить тривалого часу: у 1950-і роки цей метод було запропоновано вперше; приблизно до 1970-х років він утримував домінуючі позиції, потім у 1970-х та 1980-х роках під тиском критики поступився новим спробам дати дефініцію. У тих чи інших модифікаціях ідею використання родинних подібностей пропагують і в 2000-і роки [12]. За цей час було висунуто ключові аргументи та контраргументи, які показали сильні та слабкі сторони розгляданого методу. По-друге, сама категорія *мистецтво* унікальна, точніше унікально багатогранна, мінлива та непостійна до самозаперечення. Мистецтво охоплює такі досить, здавалося би, відмінні галузі, як живопис, скульптура, музика, танці, театр, архітектура й література. Мистецтво еволюціонує, чи ліпше сказати мутує, напрочуд швидко, особливо у ХХ столітті, коли розвинувся різючий, безпрецедентний у своєму розмаїтті спектр нових мистецьких форм. Авангардні твори радикально відбігали від усталеної мистецької практики та постійно кидали виклик традиційним формам. Після тривалого періоду, коли мистецтво розвивалося «плавно», настав час бурхливого розвитку, заперечення канонів, повалення усталених форм. До того ж, зафіксовано випадки, коли митці пропонували на розгляд твори, що їх вони створили навмисне, аби заперечити те чи інше панівне на той момент уявлення про мистецтво. Так з'явився,

наприклад, «редімейд» (готові мистецькі твори, від англ. *readymade* — виріб масового вжитку, подаваний як твір мистецтва) та твори, що викликали скоріше відразу, ніж естетичну насолоду. До того ж, мистецтво вкорінене в історії й традиції, причому різні традиції (й відповідні твори мистецтва) можуть бути драстично відмінними. Отож, історична варіативність, культурна мінливість, революційність та заперечні, спростовувальні тенденції мистецтва роблять формулювання адекватної дефініції вкрай складним завданням.

Загальні етапи та ключові праці в цьому напрямку досліджень описано в різних джерелах. Ми спиратимемося в понижному викладі переважно на працю Н. Керролла [2].

У ХХ столітті гостро постала теоретична й практична проблема розмежування мистецтва й немистецтва. Здавалося би, це можна зробити, подавши експліцитну дефініцію терміна, яка би охоплювала нові напрямки. Однак численні спроби дослідників, зокрема філософів мистецтва, подати адекватне визначення зазнавали невдачі. Виявилось, що встановити необхідні й достатні для нього ознаки напрочуд важко. І справді, що спільного між ораторією Генделя та редімейдом Дюшана?

Відтак частина дослідників скептично поставилася до самої спроби подати класичне визначення терміна *мистецтво*, заявивши, що цей термін невизначний, недефінійований — його неможливо визначити через набір необхідних і достатніх ознак. Натомість, казали вони, варто скористатися поняттям родинних подібностей, адже ми оперуємо багатьма повсякденними поняттями не завдяки дефініціям, а просто порівнюючи нові об'єкти з тими, що вже належать до тих чи тих категорій. Тому цілком можливо, що ми зараховуємо певні об'єкти до класу творів мистецтва без опертя на визначення, а використовуємо метод родинних подібностей. Прихильників такого підходу інколи називають «неовітгенштейнцями».

**Неовітгенштейнізм.** Одним з визначних представників цього напрямку був Морріс Вайц. Спираючись на ідеї Л. Вітгенштейна, він стверджував у своїй впливовій праці: «Якщо хтось питає нас, що таке гра, ми вибираємо зразки ігор, описуємо їх і кажемо: «Це та *подібне* називають 'іграми'». Ось і все, що нам потрібно сказати, і власне, все, що будь-хто з нас знає про ігри. Знання того, що таке гра, не полягає в знанні якогось реального визначення чи теорії, а в можливості розпізнати та пояснити ігри й вирішити, які з уявних та нових прикладів називалися би 'ігри'» [13, с. 31]. Те саме, каже автор, стосується мистецтва: «Якщо ми, власне, поглянемо й побачимо, що саме ми називаємо 'мистецтвом', ми також не знайдемо спільних властивостей — лише низки подібностей. Знати, що таке мистецтво, — не значить вловлювати якусь виражену чи приховану сутність, а мати змогу розрізнити, описати й пояснити [його] завдяки цим подібностям» [13, с. 31].

Щобільше, М. Вайц указує на те, що мистецтво, як і гра, — це відкрита категорія, тобто категорія з відкритою структурою (англ. *open texture*). Її пояснюють, спираючись на приклад-взірці (англ. *paradigm cases*), які безперечно належать до категорії, однак їх не можна перелічити усі, бо категорія поповнюється все новими членами. У випадку відкритих категорій ми *приймаємо рішення*, поширити категорію на новий приклад чи ні, на основі його подібності до взірців. Класичні ж категорії/концепти закриті, на думку автора, і їх ми прикладаємо як шаблони, перевіряючи, чи є в нового предмета релевантні ознаки. Наприклад, як ми даємо відповідь на питання на кшталт того, чи є Джойсів твір “*Finnegans Wake*” романом? Замість шукати необхідні й достатні ознаки, як це передбачає класична теорія, ми насправді приймаємо рішення на основі подібності цього твору до інших, уже зарахованих до романів. Для різних кандидатів на членство в категорії релевантними можуть бути різні взірці та різні подібності. М. Вайц стверджує, що цей процес властивий не лише роману, а й іншим підконцептам мистецтва: трагедії, комедії, живопису, опері тощо.

Загалом автор досить вузько розуміє закриті концепти: «Якщо можна сформулювати необхідні й достатні умови для застосування концепту, цей концепт є закритий. Однак це може статися лише в логіці чи математиці, де концепти конструюють і повністю визначають. Цього не може бути з емпірично-описувальними та нормативними концептами, якщо лише ми не закриємо їх довільно, обумовивши спектри їх застосування» [13, с. 31]. Мистецтво ж за своєю природою

передбачає зміни, розширення, інновації, а тому визначити його в класичний спосіб не можна в *принципі*. Накинути йому набір необхідних і достатніх ознак — значить нав'язати певні рамки, з яких мистецтво неодмінно вийде і тим самим спростує дану дефініцію.

Отож, ми ідентифікуємо нові твори мистецтва, порівнюючи їх із загально визнаними зразками. При цьому ми помічаємо, що між новим об'єктом та *різними* усталеними зразками існує не одна, а цілі мережі подібностей. Жодна відповідність чи подібність не є обов'язковою, а проте накопичення таких подібностей дає підстави зарахувати новий об'єкт до творів мистецтва. Перевага методу родинних подібностей полягає в тому, що він «ліпше, ніж підхід на основі визначення, узгоджується з тим, як ми, власне, обстоюємо твердження, що такий і такий твір є мистецьким» [2, с. 214], бо й справді в сумнівних випадках вказуємо на подібності з уже визнаними предметами мистецтва. Таку відповідність реальним процесам людської діяльності називають психологічним реалізмом.

**«Змішування понять».** Неовітгенштейнцям закидають [2, с. 218–219], що вони, фактично, змішують два значення слова *мистецтво* (англ. *art*): твір мистецтва (англ. *work of art*) та мистецьку діяльність (англ. *practice of art*). Намагаючись показати незастосовність дефініцій до першого, вони посилаються на властивості другого (мінливість, розширність, інновативність). Справді, англ. слово *art* має, окрім інших, значення «вираження чи застосування творчих здібностей та уяви людини» та «результат цієї діяльності». Українському слову *мистецтво* притаманне, за даними словників, лише перше значення, хоча конструкції *виставка мистецтва* та *виставка творів мистецтва* вживають як взаємозамінні, з чого можна виснувати, що друге значення також проступає. У самому процесі створення предмета мистецтва нерозривно пов'язано вміння і/або уява, їх вираження/застосунок і результат. Вказані значення — це грані одного концепту, що виступають на передній план залежно від контексту. Розмежувати ці аспекти можна лише суто логічно, а тому, коли говорять про мінливість тощо мистецтва, мають на увазі, що зміни можуть стосуватися (тією чи іншою мірою) усіх трьох аспектів. Отже, такий критичний закид слід визнати необґрунтованим. Із цієї причини в англійськомовній традиції прийнято подавати (спроби) визначення терміна *мистецтво* через, власне, *твір мистецтва*, й такий підхід не викликає суттєвих заперечень.

**Проблема ознак/подібностей.** Опоненти неовітгенштейнців небезпідставно стверджують, що саме собою поняття подібності, на яке спирається їхній метод, «надто слабке», адже подібності можна знайти між будь-якими об'єктами — усе схоже на все. Позаяк основою для порівняння виступають що давно встановлені взірці (англ. *paradigms*), що недавно визнані мистецькі твори, кількість можливих подібностей справді невичерпна. «Застосовуючи метод родинних подібностей сьогодні, ми зможемо заявити, що кожна без винятку річ є твором мистецтва вже завтра, якщо не раніше» [2, с. 222]. Отож, такий підхід, стверджують критики, недостатньо строгий і надто нерозбірливий. Ці критичні зауваги слід визнати цілком обґрунтованими. Нічим не обмежені мережі подібностей справді охоплюють усе.

Критика методу родинних подібностей [2] відштовхується від уявлення, що цей метод оперує лише спостережними, перцептивними ознаками, що пов'язують із закликом Л. Вітгенштейна та його послідовників «не думати, а *дивитися*». Звісна річ, спостережні ознаки заводять у глухий кут, хоча б тому, що їх надто багато й чимало з них є відверто нерелевантними (наприклад, два об'єкти подібні тим, що важать більше 20 г). Проте метод родинних подібностей може цілком оперувати й ментальними (неспостережними) ознаками на кшталт «задуманий як твір мистецтва», «покликаний приносити візуальну насолоду» тощо. Однак варто завважити, що ментальним ознакам властива розмитість, нечіткість чи градуйованість тією мірою, якою вони занурені в природномовне середовище. Ми позначаємо ментальні ознаки словами природної мови, а їхнє значення можна витлумачити ширше, вужче чи неоднаково.

Так звана «інституційна теорія» мистецтва вказує на ще одну дихотомію: сутнісні — реляційні ознаки. Суть цієї теорії полягає, згрубша, у тому, що митець подає щось на суд критиків і поціновувачів, і цю річ слід уважати твором мистецтва (ліпшим чи гіршим) лише через те, що автор представляє світ мистецтва (інституцію) і має повноваження творити мистецтво. Ця теорія бере в

ролі ознак зв'язки між митцем, його твором та середовищем і вибудовує дефініцію, яка є класичною в тому сенсі, що складається з необхідних і достатніх ознак, але не сутнісною, бо оперує ознаками реляційними (а не внутрішньо притаманними). Інституційна теорія не позбавлена вад і зазнала серйозної критики, а проте вона ілюструє підхід, за якого дефініція може стосуватися відкритої категорії, не накладаючи (всупереч твердженню неовітгенштейнців) жорсткої рамки. Залишаючи достатньо простору для розвитку та інновації, реляційні ознаки нежорстко обмежують категорію «ззовні», а не «зсередини».

Готові твори мистецтва, або редімейд, створюють особливі труднощі при визначенні мистецтва. Річ у тім, що ззовні вони є точними копіями товарів масового вжитку, проте на відміну від останніх мають статус творів мистецтва, бо в якийсь момент хтось (митець) виокремив і назвав їх, подав на естетичний суд критиків та поціновувачів, їх виставили в галереї й зрештою зарахували до категорії *мистецтво*.

Інституційна теорія передбачає, що довільний об'єкт *може* бути твором мистецтва (пор., наприклад, «Велосипедне колесо» Дюшана та «4'33''» Джона Кейджа). Включення до категорії залежить від конкретного акту з боку митця — подання об'єкта як твору мистецтва. Натомість неовітгенштейнцям закидають, що їхні мережі подібностей ширяться вмиг, й усе стає мистецтвом: «метод родинних подібностей має своїм наслідком те, що все є твором мистецтва» [2, с. 223].

Таке твердження правдиве, на нашу думку, лише за двох умов: 1) поширювання мереж подібностей не наштовхується на жодні перешкоди; 2) на подібності не накладено жодних обмежень. Що стосується перешкод, то їх не існує тільки в уявному логічному світі. На практиці ж низка чинників (часових, просторових, культурних, особистих тощо), а також наявність інших усталених категорій заважають митцевому й нестримному поширенню мереж подібностей — і не лише у випадку з мистецтвом, а взагалі *будь-якої* категорії. Що стосується обмежень, то вони справді потрібні, як ми бачили вище. У реальних ситуаціях ми послуговуємося не довільними ознаками, а тільки важливими для нас і доречними в конкретній ситуації. Проблема в тому, що коло ознак, релевантних у реальних категоризаційних процесах, потрібно окреслити, а це, зрештою, упирається у встановлення принципів категоризації, які можуть характеризувати індивідуальне, групове, національне, європейське тощо розуміння мистецтва на певному часовому зрізі, відбиваючи в такий спосіб багатоаспектне варіювання концепту *мистецтво*.

Завважмо також, що спостережні й ментальні ознаки можуть накладати дуже відмінні обмеження на поширення категорії. Пор., наприклад, подібність за формою і за ознакою «призначений приносити естетичну насолоду». Спостережні ознаки встановлюють «жорсткіші» подібності, але можуть легко охоплювати й нечленів категорії. Ментальні ж ознаки накладають у певному сенсі «м'якші» обмеження, залишають можливість широкого варіювання перцептивних характеристик.

**Аргумент «накладення обмежень на подібності приводить до класичної дефініції».** Суть цього аргументу полягає в тому, що якщо визнати, що існують необхідні типи подібностей для творів мистецтва, то ми повертаємось до «ідеї необхідних умов статусу твору мистецтва, а це саме те, чого уникає метод родинних подібностей» [2, с. 223]. Розлоге аргументування в цьому напрямку подає С. Дейвіс. Він говорить про «обмеження на клас, у межах якого слід шукати родинні подібності, чи на типи й ступені подібностей, що їх належить брати до уваги», і додає: «якщо подібність має стати основою класифікації, повинно бути якесь обмеження стосовно типу і/або обсягу і/або ступеня подібності, що має релевантність. Проте якщо так, то специфікація критеріїв релевантності подібностей (як основ класифікації) неминуче приведе до сутнісної (та, ймовірно, диз'юнктивної) дефініції» [4, с. 12]. Така дефініція може мати такий приблизний вигляд: твір мистецтва — це будь-що, що нагадує взірцевий предмет мистецтва не менш ніж за  $x$  ознаками із  $y$ . Або ж так: є список ознак і твір мистецтва має комбінації на кшталт 'ознака 5 та ще шість інших ознак' або 'ознаки 2 і 4 плюс ще п'ять ознак' тощо. У такому випадку ми отримаємо «набір подібностей, які є необхідними й достатніми для визнання чогось твором мистецтва» [3, с. 465].

Диз'юнктивна дефініція містить логічний оператор АБО. Простим прикладом такої дефініції є словникове визначення англ. слова *parent* 'батько або мати стосовно дитини'. У випадку з мистецтвом диз'юнктивна дефініція буде набагато складнішою. С. Дейвіс це усвідомлює й указує на важливі умови успішності такої дефініції: «список альтернативних ознак може бути довгий, особливо якщо беруть до уваги ступінь їх наявності, однак за умови, що цей список можна завершити й що він буде значно коротший, ніж список усіх можливих творів мистецтва, у результаті отримаємо складну, але в усьому іншому поважну дефініцію. За такої дефініції, необхідною й достатньою умовою належності до творів мистецтва є задоволення принаймні однієї з перелічених комбінацій релевантних для мистецтва ознак» [5, с. 33]. Завважмо, що автор непослідовно розуміє необхідний і достатній компонент у диз'юнктивній дефініції: чи це набір подібностей [3], чи задоволення однієї комбінації ознак з набору, встановленого для категорії [5].

Однак найважливіше те, що описаний тип не є класичною дефініцією. Нагадаймо, що в класичній дефініції кожен член категорії має кожен ознаку з набору необхідних і достатніх ознак. У моделі С. Дейвіса цього просто немає: кожен член повинен задовільнити якусь певну комбінацію ознак, однак така умова властива всім диз'юнктивним дефініціям. Кожна така дефініція матиме, можна припустити, унікальний набір ознак і/або релевантних комбінацій ознак, проте жодна ознака чи комбінація не є необхідною для конкретного члена категорії. Тому хибно твердити, що накладення обмежень на родинні подібності приводить до класичної дефініції.

**Розмежування подібностей та родинних подібностей.** М. Мандельбаум [14] висунув ще один аргумент проти методу родинних подібностей. Суть його в тому, що слід розрізняти просто подібності й *родинні* подібності: за останніми стоїть генетичний зв'язок між членами родини (у буквальному випадку), тоді як перші можуть бути цілком випадковими й не передбачати спорідненості об'єктів. При перенесенні цього поняття на інші явища, повинен існувати подібний механізм, його можна назвати «механізмом споріднення» — це своєрідне обмеження, накладене на можливу множину подібностей, тобто справжні *родинні* подібності мають бути належним чином *породжено*. Неовітгенштейнці, каже М. Мандельбаум, невласливо вжили назву «родинні подібності», бо насправді вони оперували простими подібностями: закликали використовувати органи чуття, щоби розрізнити релевантні ознаки, тоді як важливішими є, насправді, неспостережні реляційні ознаки — своєрідні відповідники генетичної спорідненості — зв'язки між предметом мистецтва, митцем та споглядачем.

М. Мандельбауму можна заперечити, що модель родинних подібностей може й повинна оперувати ментальними ознаками, а «родинність» подібностей між творами мистецтва впливає з того, що між останніми існує історичний зв'язок у межах певної культурної традиції, як от європейського мистецтва. Саме тому стільки клопоту завдає трактування результатів творчої діяльності представників інших, самотніх і неподібних до європейської культур — високорозвинених чи примітивних. У цьому випадку не простежуємо історичного (генетичного) зв'язку зі звичною для нас традицією. Сам факт постанови труднощів свідчить про те, наскільки важливою є історична спорідненість, вкорінення в традиції (попри її примхливий характер у випадку мистецтва). Проблема неспорідненості постає лише тоді, коли розглядають об'єкти, що не вийшли з надр однієї традиції. Очевидно, у цьому випадку більшу вагу надають ментальним ознакам/подібностям, а також, можливо, застосовують певні спеціальні критерії (наприклад, знання про те, як створюють чи цінують розглядувані предмети в іншій культурі тощо). Яскравіше проступає також елемент прийняття рішення на відміну від механічного встановлення того, чи властиві розглядуваним об'єктам ознаки, включені до дефініції.

**Аргументи «заперечення першості» та «неповне охоплення».** Перший аргумент висунув Дж. Дікі [15]: позаяк метод родинних подібностей рекурсивний (нові члени категорії ідентифікують, порівнюючи їх з уже зарахованими), він не може пояснити першого випадку, першого твору мистецтва. Подібний аргумент — неповне охоплення категорії — висунули прихильники диз'юнктивної дефініції мистецтва Ф. Лонгворт та А. Скарантино [16]: підхід на основі родинних

подібностей хибує тим, що він неповний, бо не охоплює парадигматичні взірці, а тільки відштовхується від них, як від даного.

Обидві позиції не враховують еволюції мови й культури. На раніших етапах концепт, вочевидь, мав інше наповнення й, відповідно, якісно інших представників; іншими були історичні умови й культурний контекст. Англійське слово *art*, про яке говорять критики, походить від і.-є. кореня *ar-* «прилагоджувати, припасовувати» через лат. *ars* (основа *art-*) «вміння, майстерність; ремесло; мистецтво» [17]. Можна накреслити такий схематичний і приблизний шлях розвитку англ. *art*: на певному етапі була категорія, яка охоплювала ладно припасовані речі; деякі з них вирізнялися з-поміж інших своєю гармонійністю красою і, відповідно, ставали взірцями; створення таких об'єктів вимагало високого вміння; із часом і під впливом історичних обставин створення таких об'єктів і працю таких умілих творців відокремлювано від суто практичних застосунків, аж поки не увиразнено в категорії мистецтво. На різних етапах уявлення про взірці й вони самі змінювалися під тиском внутрішніх і зовнішніх чинників, однак історична тяглість зберігалася. Заглянути в самий початок немає змоги, однак навіть така коротка довідка показує, що категорія й відповідне поняття зазнало суттєвих модифікацій — власне, можна говорити про низку споріднених, але відмінних категорій/понять, об'єднаних еволюційним зв'язком. На раніших етапах мережі подібностей охоплювали інші кола об'єктів (деякі з них ми тепер, можливо, й не назвали би творами мистецтва). Тому цілком логічно припустити, що мережі подібностей категорії *мистецтво* вийшли з певної архаїчної категорії, пройшли крізь віки (причому на різних етапах були різні взірці категорій) і якась окрема «в'язка» цих подібностей окреслює тепер сучасну категорію. Отже, обидва аргументи не спростовують родинних подібностей, а натомість увиразнюють потребу враховувати історичну змінність, плинність категорій, що, власне, і вдається неовітгенштейнізму.

Завважмо, що деякі підкатегорії або інші угруповання в межах ширшої категорії можуть бути зцементовані певною ознакою чи набором ознак. У такому випадку їх цілком можна описувати іншими засобами, зокрема, на думку М. Вайца, шляхом класичної дефініції (див. приклад грецької трагедії в його праці [13]).

**Гетерогенність категорії.** Деякі твори мистецтва більше подібні до немистецьких об'єктів, ніж до інших предметів мистецтва. Наприклад, арт-фільми більше подібні до мильних серіалів та домашніх відео, ніж до скульптур [3]. Цей закид щодо родинних подібностей втрачає силу, якщо врахувати, що категорії часто не є однорідними, а така категорія, як *мистецтво*, узагалі складається із цілої низки підкатегорій, себто груп членів категорій з вищою мірою подібності (пор. різні види ігор — настільні, ігри в м'яч, рухливі тощо). Новий об'єкт розглядають насправді як кандидата на членство в певній підкатегорії, ознаки якої й слугують основою для порівняння. Тому новий фільм будуть порівнювати з уже визнаними арт-фільмами, причому не лише за спостережними, а й за ментальними ознаками (скажімо, урахуватимуть призначення цього фільму, естетичну функцію тощо).

Такий підхід дає змогу конструктивно взяти до уваги закид, що його С. Дейвіс [3] висловив щодо загального характеру стратегії визначення мистецтва: існують різні традиції мистецтва; що можливе в одній у певний момент часу може бути неможливим в іншій — у той самий чи взагалі в будь-який час; рекурсивні дефініції хибують прив'язаністю до імпліцитного, невизначеного поняття мистецької традиції. Насправді ж, у реальних процесах категоризації поціновувачі мистецтва апелюють не так до поняття мистецької традиції, як до наявних взірців, які представляють різні мистецькі традиції, й порівнюють кандидатів до категорії зі взірцями найрелевантнішої традиції.

У цьому зв'язку доречно також вказати, що такий самий процес відбувається із витворами інших культур чи осібних, відірваних від суспільства та його практик індивідів. Ці об'єкти також порівнюють зі взірцями-представниками певної мистецької традиції (національної, європейської тощо). Можливий також підхід, за якого вивчають іншу культуру й за певними критеріями, або ж покладаючись на думку представників цієї культури, установлюють взірці, від яких вже потім відштовхуються.

Із цих міркувань важливо моделювати мистецтво як сукупність різноманітних підкатегорій: часових, традиційних, жанрових тощо. Усередині цих угруповань зв'язки між представниками тісніші й не такі, як подібності між самими підкатегоріями. У цілому ж постає напрочуд складна мозаїка більших і менших підкатегорій, поєднаними мережами подібностей. Отож, при розгляді чи то нового арт-фільму, чи твору китайського мистецтва, чи авангардного витвору ХХ століття варто відносити його найперше до відповідної підкатегорії.

**Диз'юнктивна й кластерна теорії.** На відміну від вітгенштейнців, які вважають, що порівняння відбувається зі взірцями, себто певними реальними предметами, прихильники диз'юнктивної теорії мистецтва [16] та його кластерної моделі [18; 19] воліють послуговуватися ознаками без віднесення до конкретних взірців. У вказаних працях автори обстоюють і наголошують більше на формі (диз'юнктивний підхід), аніж на змісті (конкретні ознаки, якими він оперує). Вони визнають, що про ці ознаки можна сперечатися і що їх, можливо, треба буде змінити, якщо постануть (будуть створені в мистецтві) контрприкладі. Для них важливо те, що з повного («достатнього») набору цих ознак для кожного конкретного твору мистецтва справджується лише певна комбінація (кластер) ознак. Тим не менш, ми вважаємо, що варто таки звернути увагу на пропонований приблизний набір ознак і протестувати його. Нижче ми розглянемо диз'юнктивну форму в концепції Б. Гота [18; 19], що її прийняли, модифікували й розвинули Ф. Лонгворт та А. Скарантино [16], а також спільний для них перелік ознак (виклад подаємо за останньою працею):

Для певного концепту С всі критерійні властивості {P, Q, . . . , Z}, які «складаються» на членство у С, задовольняють чотири умови:

(G1) P, Q, . . . , Z разом достатні для С.

(G2) Якісь властиві підмножини множини {P, Q, . . . , Z} є достатні (з певною невизначеністю щодо того, чи є достатньою конкретна підмножина).

(G3) Жоден член множини {P, Q, . . . , Z} не є необхідним.

(G4) Принаймні один із членів множини {P, Q, . . . , Z} має бути зреалізований.

У концепції диз'юнктивної дефініції Ф. Лонгворт та А. Скарантино [16] (G3) скасовано (тобто прийнято, що окремий член множини може бути необхідним, а значить присутнім у всіх релевантних часткових диз'юнкціях), а умову (G4) змодифіковано: зреалізованим повинен бути не член множини (принаймні один), а принаймні одна часткова диз'юнкція. Зміну можна записати в такій логічній формі: замість (G4)  $C \rightarrow (P \vee X \vee Y)$  має бути (G4\*)  $C \rightarrow ((P \& X) \vee Y)$  [16, с. 161]. Автори дуже переймаються тим, аби ця дефініція охопила якнайрізноманітніші твори мистецтва, давала змогу відсортовувати те, що до мистецтва не належить, і дозволяти непевні випадки, коли немає змоги винести однозначного судження (для цього умова (G2) має примітку про певну ступінь невизначеності).

Тепер перейдімо до пропонованого (в першому наближенні) набору диз'юнктивних ознак, що має їх задовільняти мистецтво (точніше, твір мистецтва) за вказаними вище умовами: (I) мати позитивні естетичні якості (у вузькому сенсі — прекрасне та його підвиди); (II) виражати емоцію; (III) вимагати напруження інтелекту; (IV) бути формально складним і зв'язним; (V) бути спроможним передавати складні значення; (VI) виявляти індивідуальний погляд; (VII) бути застосунком творчої уяви; (VIII) бути артефактом чи виконанням, що є результатом вміння високого рівня; (IX) належати до встановленої мистецької форми; (X) бути вислідом наміру створити твір мистецтва [16, с. 155].

Завважмо насамперед, що ці ознаки рясніють визначеннями із внутрішньо притаманною неточністю (тобто вони дозволяють інтерпретацію за шкалою «більше — менше»): «позитивні» (естетичні якості), «напруження» (інтелекту), «складний і зв'язний» (твір мистецтва), «складні» (значення), «творча» (уява), «високий» (рівень уміння), «встановлена» (форма). Як наслідок, дефініцію, яка складається з підмножини (I)–(X) можна «розтягувати в різні боки», тобто інтерпретувати той чи той елемент щоразу з певними відмінностями.



До того ж, ознаки (IX) та (X) створюють реальну загрозу порочного кола: мистецтво визначувано через «мистецьку» форму та твір «мистецтва», а тому ці ознаки важко розглядати серйозно.

Протестуємо цю дефініцію на прикладах, що не належать до мистецтва. Візьмімо лексикографію та словники як результат словникарської праці (пор. мистецтво — твір мистецтва). Чи є лексикографія мистецтвом? В якомусь сенсі, звісно, можна говорити про мистецтво лексикографії — пор., наприклад, назву відомої книжки С. Лендау «Словники. Мистецтво та ремесло лексикографії» (у пер. О. Кочерги, заплановано до друку у видавництві К.І.С.). Однак, строго кажучи, лексикографія не належить до сфери мистецтва як такого. Погляньмо ж, які з повищих ознак задовольняє *словник*: (I) — певною мірою; (II) — скоріше ні; (III)–(V) — так; (VI) — якоюсь мірою; (VII) — скоріше ні; (VIII) — так. Загалом *словник* задовольняє чотири ознаки і ще дві певною мірою. Позаяк автори диз'юнктивної та кластерної концепцій не подали списку достатніх, «дефінітивних» диз'юнкцій (комбінацій ознак), не можна твердити, що приклад *словник* спростовує їхній підхід.

Однак візьмімо ще один приклад — *шахова партія*: (I) — так; (II) — ні; (III)–(VIII) — так; (IX)–(X) — ні. Виконано аж сім умов (пам'ятаймо, що адекватність двох останніх під великим сумнівом). І насамкінець ще один приклад: автомобіль як вислід інженерної діяльності задовольняє *всі* ознаки крім, звісно, двох останніх.

Той факт, що такі різні поняття й так легко «вписуються» в диз'юнктивну дефініцію мистецтва, ставить, ми вважаємо, під сумнів не тільки запропоновані ознаки, а й підхід як такий. Аж поки не буде подано вдосконаленого набору ознак (зокрема, незацикленого) і набору «дефінітивних» комбінацій, не можна стверджувати, що цей підхід має значно більшу нормативну силу порівняно з родинними подібностями.

Завважмо, ще одну особливість: окрім розмитості, «розтяжності» ознак із причини їхньої градуїзованості присутній також семантичний ефект: одне й те саме слово, використане у формулюванні ознаки, може позначати вельми відмінні речі. Наприклад, «значення» виражені у творі мистецтва, словнику, шаховій партії та автомобілі зовсім різні. Цей ефект очевидно, властивий, тою чи іншою мірою всім ментальним ознакам.

Аналіз приводить нас до важливого висновку: опертя на ознаки без віднесення до їх носіїв несе в собі проблеми іншого характеру, але подібного порядку, що й опертя на носіїв ознак зі слабким окресленням самих ознак. Тому слабкість підходу неовітгенштейнців має, виявляється, свою перевагу, а сильний, здавалося би, бік диз'юнктивної дефініції обертається вадою. Ця вада не зникне, навіть якщо переформулювати ознаки чи замінити їх. Якщо немає віднесення до носіїв ознаки, дефініція завжди буде певною мірою розпливчастою, «розтяжною». Тому попри виважену, вишліфовану *форму* диз'юнктивної дефініції, її *зміст* завжди буде вразливий до цього мовного чинника. Це не значить, що сформулювати вдалу диз'юнктивну дефініцію неможливо в принципі — лише те, що стосовно мистецтва такий підхід наштовхується на важкоздоланні перешкоди.

Вразливі місця диз'юнктивного та кластерного підходів ще раз підкреслюють, наскільки важливо й важко накласти вдалі обмеження на множину ознак/подібностей, використовуваних у категоризації.

**Прототиповий підхід.** У новій поставі родинні подібності з'являються в прототиповому підході до витлумачення мистецтва [12]. Відштовхуючись від ідей Дж. Лакоффа, Дж. Дін твердить, що категорія *твір мистецтва* має радіальну структуру й виявляє прототипові ефекти. В основі такої структури лежать родинні подібності, що їх описав Л. Вітгенштейн (хоча автор й не каже про це явно). Концепцію Дж. Діна можна вважати спробою певним чином структурувати (а отже, обмежити) родинні подібності.

Ось як автор описує структуру категорії *твір мистецтва*:

1. Існує центральна підкатегорія (канонічні, незаперечні твори мистецтва). Вона спирається на певні моделі (модель експресії, комунікації, естетичного наміру тощо — стандартні мистецькі моделі в різні періоди). Існують також нецентральні розширення цієї підкатегорії (наприклад,

антиестетичне мистецтво, протестне мистецтво тощо). «Нецентральні представники в багатьох випадках не мають жодних (важливих у мистецькому плані) ознак із центральними представниками, а тому останні не є спеціалізованими варіантами перших; тобто нецентральні представники не пов'язані з центральними певними спільними ознаками, плюс-мінус додатковими ознаками». Підкреслимо, що автор має на увазі не будь-які, а «важливі в мистецькому плані» ознаки, щоби вказати на те, що твори мистецтва можуть різко відрізнятися.

2. Розширення підкатегорії не визначають жодні правила. «Належність до творів мистецтва буде, принаймні в деяких випадках, справою конвенції — у таких випадках нам треба буде *вирішити*, чи вважати даний об'єкт твором мистецтва, для чого потрібно буде розглянути об'єкт та його індивідуальний контекст».

3. Розширення категорії «глибоко вмотивовані»: не будь-що і не з будь-якої причини може бути твором мистецтва [12, с. 31–32].

Як бачимо, за такого підходу ключове значення мають зв'язки мотивації. Дж. Дін посилається на Дж. Лакоффа [20] і його твердження, що засобами розширення підкатегорій зазвичай виступають метонімічні моделі, схематичні образи й метафори. Які ж зв'язки мотивації пропонує автор для мистецтва?

У загальних рисах мотивація зв'язків передбачає порівняння досліджуваного нового об'єкта зі встановленими творами мистецтва (які належать до центральніших і знайоміших підкатегорій), а також віднесення до відповідного історичного контексту їх створення. Інакше кажучи, дослідник простежує історію створення кандидата у твори мистецтва й перевіряє, чи справді митець відштовхувався від наявних взірців/зразків мистецтва на час створення власного (хай навіть дуже відмінного) об'єкта. Тут Дж. Дін спирається на метод «ідентифікативного наративу» Н. Керролла. Попри суперечливість самого методу, важливо те, що відбувається перевірка «родинних зв'язків», важливість яких підкреслював М. Мандельбаум. Щобільше, певні об'єкти можуть відрізнятися за всіма важливими для мистецтва параметрами від визнаних творів мистецтва, однак завдяки історичній спорідненості з ними будуть зараховані до категорії мистецтва.

Важливо відзначити, що перевірка історичної спорідненості — не єдиний чинник мотивації. Існують інші шляхи включення нового об'єкта до категорії. Дж. Дін не заперечує, що в багатьох випадках включення до категорії «мистецтво» відбувається значною мірою на основі спільних ознак. Інколи (наприклад, коли в гіпотетичному випадку людина була цілком ізольована від світу, але створила роботи, які мають право претендувати на мистецький статус) ідентифікація може спиратися на інші ознаки: функція в житті творця й споживачів, намір творця, зрештою зовнішні, перцептивні ознаки. У всіх випадках основою для порівняння слугують центральні члени категорії. Отож, різні об'єкти можуть бути зараховані до категорії «твори мистецтва» на різних підставах: за функційними, процедурними чи естетичними ознаками (що, до речі, відповідає різним теоріям мистецтва).

Цікаво, що в підході Дж. Діна використано елементи, на потребу в яких уже було вказано вище: підкатегорії, сформовані за різними моделями; розмежування ознак у межах підкатегорій та зв'язків між підкатегоріями; різні типи ознак (зокрема, ментальні); історична спорідненість членів категорії. Дж. Дін твердить, що розширення категорії відбувається на основі прийняття *рішення в кожному конкретному випадку*. Однак автор не вказує, якими саме ознаками в цьому випадку слід керуватися, тобто залишається проблема принципів категоризації за ознаками.

**Змінність категорії мистецтво.** Включення нових об'єктів до категорії мистецтво є вольовим актом й передбачає певну міру конвенційності (наприклад, визнання з боку авторитетних критиків тощо). Наприклад, якби «Фонтан» Дюшана в певний момент не визнали й відмовили йому в статусі твору мистецтва (спочатку так і сталося) і послідовно потрактували так інші зразки «редімейду» (готових творів), то концепт мистецтва був би іншим (принаймні на деякий час), а певні подібності було би визнано недостатніми для поширення категорії на нові об'єкти. Поширення категорії й наповнення відповідного концепту перебувають у двобічній залежності:

змінюється категорія — міняється концепт, і навпаки. Тому видається, що родинні подібності більше надаються до відображення цього взаємозв'язку, аніж класична чи диз'юнктивна дефініція.

**Епістеміологічні та метафізичні теорії концептів.** Відзначмо одну важливу дихотомію: підхід на основі родинних подібностей і прототиповий підхід можна вважати епістеміологічними теоріями концептів (тобто такими, що намагаються відповісти на питання: на основі чого люди приймають *рішення* про належність до категорії?), тоді як класична й диз'юнктивна дефініції належать до метафізичних теорій концептів (питання: що є концепт X?) (докладніше про це див. у праці [21]). Перші вивчають психологічні концепти (ментальні репрезентації), а другі — як правило, позапсихологічні об'єкти (класи об'єктів дійсності) [22].

Із цієї фундаментальної відмінності випливає низка інших розбіжностей. Наприклад, Дж. Дін воліє називати свою концепцію теорією ідентифікації, а не дефініцією мистецтва, бо вони мають різні функції: дефініція оприявнює ознаки, які нібито «увесь час» присутні в мистецтві й складають наш «латентний», імпліцитний концепт мистецтва. Вони змушують нас *визнавати*, що такі й такі об'єкти належать до мистецтва, бо в них присутні дефінітивні однаки. Натомість теорії ідентифікації дають нам підстави, спираючись на які ми *вирішуємо* питання про належність до категорії в кожному конкретному випадку.

Щодо відношення між метафізичним та епістеміологічним аспектами (а отже, підходом на основі родинних подібностей та підходом на основі дефініції), то дослідники вважають, що вони доповнюють одне одного, виявляючи різні сутності [23, с. 391] і що їх не слід змішувати [22]. Це питання потребує глибшого розгляду у зв'язку з вимогою психологічної реальності: чи повинні метафізичні теорії, подібно до епістеміологічних, задовольняти цю вимогу, і якщо ні, то який статус і застосовність цих теорій у такому випадку?

**Висновки.** Застосування родинних подібностей до таких термінів, як *мистецтво*, спричинено труднощами дефініювання. Підхід на основі родинних подібностей дає змогу описати важливі аспекти функціонування таких термінів, що залишаються поза межами визначень, і точніше відбиває процеси категоризації об'єктів як творів мистецтва, тобто претендує на статус психологічно реального методу. Однак прихильники підходу на основі родинних подібностей так і не запропонували реальної альтернативи класичним дефініціям, обмежившись лише розумуваннями із цього приводу [16].

Наріжний камінь підходу неовітгенштейнців, а також прихильників диз'юнктивного, кластерного та прототипового підходів — це надскладна й досі задовільно не вирішена проблема недовизначеності ознак/подібностей, використовуваних у процесах категоризації нових об'єктів як творів мистецтва. Розв'язок її ми вбачаємо у встановленні принципів категоризації, якими послуговуються мовці. Це завдання має першочерговий пріоритет для розвитку й удосконалення підходів до визначення мистецтва.

Наш аналіз вказує на потребу звернути особливу увагу на низку міркувань, аналізуючи терміни, подібні до *мистецтва*, і пов'язані з ними процеси категоризації:

1. Слід розрізняти різні типи ознак, зокрема спостережні (фізичні, перцептивні) та ментальні (неспостережні) ознаки, сутнісні та реляційні. Ці типи можуть (а інколи й мусять) бути використаними в дефініції чи описі на основі родинних подібностей. Важливо взяти до уваги можливу градуальність та розмитість значень слів, що їх використовують на позначення ознак дефініції чи родинних подібностей. Спостережні та ментальні ознаки можуть накладати неоднакові за характером обмеження на подібності.

2. Нестримному поширенню мереж родинних подібностей (стосовно різних категорій) у реальних умовах перешкоджає низка об'єктивних і суб'єктивних чинників, зокрема наявність інших усталених категорій із власним набором ознак.

3. Слід враховувати часові чинники: змінність категорій у часі; історичну спорідненість членів категорії.

4. Процеси категоризації треба моделювати, виходячи з того, що категорії —утвори гетерогенні; вони можуть складатися з підкатегорій, які утворено за іншим принципом, ніж ціла

категорія. Варто розрізняти ознаки в межах підкатегорій та зв'язки між підкатегоріями, модель цілої категорії та моделі її підкатегорій.

5. Варто враховувати відмінності між епістеміологічними та метафізичними теоріями концептів, а також пов'язаних з ними протиставлень: рішення про включення до категорії в кожному конкретному випадку та застосування готової дефініції до всіх випадків; ідентифікування й розпізнавання.

Перспективний напрямок досліджень ми вбачаємо у встановленні принципів категоризації, на основі яких можна буде окреслювати кола релевантних ознак для різних категорій, зокрема термінів. Дальшого вивчення потребує також питання про те, наскільки різні теорії концептів задовольняють вимогу психологічної реальності.

1. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*; Філософські дослідження / Л. Вітгенштайн; [пер. з нім. Є. Поповича]. — К. : Основи, 1995. — 311 с. 2. Carroll N. *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction* / Noël Carroll. — London and New York : Routledge, 2002. — 273 p. 3. Davies S. *Art, definition of* / Stephen Davis // *Routledge Encyclopedia of Philosophy* / Ed. by Edward Craig. — London ; New York : Routledge. — Vol. 1. — Pp. 464–468. 4. Davies S. *Definitions of Art* / Stephen Davies. — Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1991. — 243 p. 5. Davies S. *The Philosophy of Art* / Stephen Davies. — Malden, MA ; Oxford : Blackwell Pub., 2006. — 239 p. 6. *Phraseology: Subject area, terminology and research topics* / Harald Burger, Dmitrij Dobrovolskij, Peter Kühn, Neal R. Norrick // *Phraseologie : Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung = Phraseology : An International Handbook of Contemporary Research* / Ed. by Herbert Ernst Wiegand. — Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2007. — Vol. 1. — Pp. 10–19. 7. Norrick N. R. *How Proverbs Mean. Semantic Studies in English Proverbs* / Neal R. Norrick. — Berlin, New York, Amsterdam : Mouton Publishers, 1985. — 213 p. 8. Norrick N. R. *Proverbs as set phrases* / Neal R. Norrick // *Phraseologie: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung = Phraseology: An International Handbook of Contemporary Research* / Ed. by Herbert Ernst Wiegand. — Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2007. — Vol. 1. — Pp. 381–393. 9. Haspelmath M. *Against markedness (and what to replace it with)* / Martin Haspelmath // *Journal of Linguistics*, 2006. — Vol. 42. — Pp. 25–70. 10. Raffman R. L. *Ludwig Wittgenstein's concept of family resemblances and contemporary music* / Rita Laplante Raffman // *Music and Man*, 1976. — Vol. 2. — Pp. 117–123. 11. Hofstee W. *Family Matters : Community, Ethnicity, and Multiculturalism* / Willem Hofstee // *Church History and Religious Culture*, 2009. — Vol. 1, Is. 3. — Pp. 53–63. 12. Dean J. T. *The Nature of Concepts and the Definition of Art* / Jeffrey T. Dean // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2003. — Vol. 61, No. 1. — Pp. 29–35. 13. Weitz M. *The Role of Theory in Aesthetics* / Morris Weitz // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956. — Vol. 15, Is. 1. — Pp. 27–35. 14. Mandelbaum M. *Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts* / Maurice Mandelbaum // *American Philosophical Quarterly*, 1965. — Vol. 2. — Pp. 219–228. 15. Dickie G. *The Art Circle : A Theory of Art* / George Dickie. — New York : Haven Publications, 1984. — 116 p. 16. Longworth F. *The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated* / Francis Longworth, Andrea Scarantino // *British Journal of Aesthetics*, 2010. — Vol. 50, Is. 2. — Pp. 151–167. 17. *The American Heritage Dictionary of the English Language*. [Електронний ресурс]. — [4th ed.]. — Boston, MA : Houghton Mifflin Company, 2004. — 1 електрон. опт. диск (CD-ROM). 18. Gaut B. "Art" as a Cluster Concept / Berys Gaut // *Theories of Art Today* / Ed. by N. Carroll. — Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 2000. — Pp. 25–44. 19. Gaut B. *The Cluster Account of Art Defended* / Berys Gaut // *British Journal of Aesthetics*, 2005. — Vol. 45. — Pp. 273–288. 20. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind* / George Lakoff. — Chicago : University of Chicago Press, 1987. — 614 p. 21. Rey G. *Concepts and Conceptions: A Reply to Smith, Medin and Rips* / Georges Rey // *Cognition*, 1985. — Vol. 19. — Pp. 297–303. 22. Adajian Th. *On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art* / Thomas Adajian // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005. — Vol. 63, Is. 3. — Pp. 231–236. 23. Dickie G. *Dean, Definition, and the Romantic Artist* / George Dickie // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2004. — Vol. 62, Is. 4. — Pp. 389–391.