

УДК 7.01
doi:10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.11
5.7.3.

Первобытное искусство: жест, время, сингулярность

Дмитрий Владимирович Котелевский

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия, kotelevsky@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7379-8568>

Аннотация. Феномен первобытного искусства, в частности наскальной живописи, ставит целый ряд вопросов перед антропологией, искусствоведением и философией искусства. Эти вопросы актуализируются в результате обнаружения новых объектов первобытного искусства и развития антропологических теорий. Одной из наиболее значимых в данной области знания в настоящее время является концепция А. Леруа-Гурана. Ключевым для данного автора является понятие жеста как элемента операциональной цепочки. Предлагается рассматривать ряд изображений наскальной живописи как цепочки образов, наложенные на операциональные цепочки в том значении, которое им придавал Леруа-Гуран. Цепочки образов могут быть проинтерпретированы как развертывающиеся серии становящегося во времени образа. Лошади, львы и носороги пещеры Шовэ имеют подобный размноженный характер, а в антилопах Труа-Фрер одновременно присутствуют разные фазы движения. Данное явление можно охарактеризовать как полиперспективизм. Размноженность образа позволяет судить о нем как одновременно о единичном и множественном, что отсылает к логике отношения сингулярного и сериального в концепции Ж. Делёза. Жест рисовальщика следует рассматривать не только как связанный с операциями охоты, но и с операциями выделки шкур. Надевать шкуру символически равнозначно перевоплощению в тело другого существа. Ритмическая структура операциональных цепей, проявленная в полиперспективизме становления образа, оказывается связана со способностью занимать места других существ – перспективизмом. Таким образом, полиперспективизм, сериирование образа во времени в палеолитических образах, вплетен в перспективизм возможности иного угла зрения.

Ключевые слова: первобытное искусство, наскальная живопись, жест, операциональные цепочки, полиперспективизм, перспективизм, сингулярное, сериация, время, А. Леруа-Гуран, Ж. Делёз

Для цитирования: Котелевский Д. В. Первобытное искусство: жест, время, сингулярность // Вестник Гуманитарного университета. 2026. Т. 14, № 1. С. 131–138. DOI 10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.11.

Primitive Art: Gesture, Time, Singularity

Dmitry V. Kotelevsky

Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin,
Yekaterinburg, Russia, kotelevsky@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7379-8568>

Abstract. The phenomenon of prehistoric art, particularly cave painting, raises a number of questions for anthropology, art history, and the philosophy of art. These issues are becoming more relevant with the discovery of new objects of prehistoric art and the development of anthropological theories. One of the most significant concepts in this field of knowledge is currently that of A. Leroi-Gourhan. Key to this author is the concept of gesture as an element of an operational

chain. It is proposed to consider a series of cave painting images as chains of images superimposed on operational chains in the sense ascribed to them by Leroi-Gourhan. These chains of images can be interpreted as unfolding series of images emerging over time. The horses, lions, and rhinoceroses of the Chauvet Cave exhibit a similar multiplied character, while the antelopes of Trois-Frères simultaneously exhibit different phases of movement. This phenomenon can be characterized as polyperspectivism. The multiplicity of the image allows us to judge it as simultaneously singular and multiple, which alludes to the logic of the relationship between the singular and the serial in J. Deleuze's conception. The artist's gesture should be considered not only as connected to the operations of hunting but also to the operations of tanning skins. Dressing a skin is symbolically equivalent to reincarnation in the body of another being. The rhythmic structure of operational chains, manifested in the polyperspectivism of image formation, is linked to the ability to occupy the place of other beings - perspectivism. Thus, polyperspectivism, the serialization of the image over time in Paleolithic images, is woven into the perspectivism of the possibility of a different perspective.

Keywords: primitive art, rock painting, gesture, operational chains, polyperspectivism, perspectivism, singular, seriation, time, A. Leroi-Gourhan, J. Deleuze

For citation: Kotelevsky DV. Primitive Art: Gesture, Time, Singularity. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Liberal Arts University. 2026;14(1):131-138. (In Russ.). DOI:10.35853/vestnik.gu.2026.14-1.11.*

Введение

Анализ первобытного искусства значим с разных точек зрения. С точки зрения антропологии более полное понимание первобытного искусства дает возможность уточнить наши представления об истоках человеческой цивилизации и расширяет наше представление об образе жизни людей во времена создания этих произведений искусства. С точки зрения искусствоведения и рефлексивной эстетики такой анализ важен для понимания логики происхождения искусства и понимания его сущности через определение его происхождения. Наконец, первобытное искусство позволяет понять систему представлений создателей его произведений, что является важной задачей философии, социологии, семиотики и всего гуманитарного знания.

К настоящему времени существует обширный корпус работ различных авторов на тему первобытного искусства и его происхождения. Следует признать, что взгляды авторов на данную тему весьма различны, основываются на различных исходных предположениях и представляют разные группы теорий происхождения искусства. Дополнительная сложность заключается в том, что разные авторы по-разному определяют время происхождения искусства. В числе наиболее значимых теорий:

– Трудовая концепция происхождения искусства, которую в первую очередь развивали марксисты, а также ряд ученых и философов, близких им по взглядам (А. П. Окладников, А. Д. Столяр, А. Ф. Еремеев, А. А. Формозов и др.). Труд в данной концепции может трактоваться достаточно широко. Так, например, А. Ф. Еремеев указывает на «родовую сущность человека» как существа производящего, познающего, целеполагающего, общающегося, творящего, активно гармонизирующего свою среду обитания» [Еремеев 1996, с. 19].

– Игровая теория рассматривает происхождение искусства как результат свободной игры, связанной со свободным временем. Данная концепция в целом не пытается найти внешние факторы, обусловившие возникновение искусства (Г. Спенсер, Дж. Хальверсон).

– Магическая теория, которая выводит возникновение искусства из магических обрядов (С. Рейнах, Г. Кюн) или проторелигиозных представлений (Дж. Фрезер).

– Теория меандров в конфигурации извилистых линий видит предтечу контурного изображения животных (А. Брёлль).

– Теория демонстрации трофеев, в соответствии с которой изображения возникают как способ демонстрации охотничьих трофеев и передачи социально значимой информации (М. Конки, Итон).

– Мифологическая теория, согласно которой произведения искусства следует рассматривать в контексте мифологических представлений (А. Леруа-Гуран, А. Ламинь-Эмперер).

– Психологические теории, связывающие возникновение искусства с психологическими механизмами, в том числе компенсаторными (З. Фрейд, К. Г. Юнг).

В сущности, большинство из вышеуказанных теорий не отрицают друг друга, а в той или иной степени подразумевают возможность своего дополненного прочтения через альтернативную теорию. Так, например, трудовая теория не отрицает значимость символических структур, на которые указывает мифологическая теория (А. Ф. Еремев), мифологическая теория может быть интерпретирована через психологические или психоаналитические теории, а магическая связывается в некоторых работах с трудовой концепцией (А. С. Гущин).

Также отметим, что некоторые специалисты рассматривают первобытное искусство скорее как изобразительную деятельность и как феномен «украшательства», а не как искусство (А. Д. Столяр, Я. А. Шер, Г. де Мортилье).

Таким образом, очевидно, что в настоящее время не существует универсальной теории происхождения первобытного искусства. Каждая из теорий обладает определенным эвристическим потенциалом в некоторых вполне определенных контекстах.

Различают большие и малые формы первобытного искусства. К большим формам обычно относят наскальную живопись и рельефы, мегалитические сооружения. К малым формам – орнаменты, мелкую пластику и резьбу. Сразу же оговоримся, что объектом рассмотрения в статье будут в основном произведения наскальной живописи палеолитического периода. Автору здесь хотелось бы сосредоточить внимание на наскальной живописи и предложить трактовку некоторых из этих изображений, развивающую идеи французского антрополога Леруа-Гурана.

Особенности изучения первобытного искусства

Первобытное искусство, несомненно, имеет определенные особенности своего изучения.

Во-первых, происходит постоянное пополнение источников. Обнаружение новых произведений первобытного искусства зачастую приводит к серьезному пересмотру имеющихся представлений как о характере этих произведений, так и о технологиях, которые либо применялись для их изготовления, либо сопутствовали их изготовлению. Ярким примером подобных «открытий» является недавнее обнаружение наскальных изображений палеолитического периода на островах Сулавеси и Борнео, заставившее пересмотреть географию подобных объектов и отказаться от взглядов, в соответствии с которыми палеолитическое искусство ограничено территорией Европы и Ближнего Востока (см.: [Oldest cave art found in Sulawesi 2021]). Новые методы также позволяют переосмыслить и давно известные изображения. Так, например, известный специалист Норбер Оджула, давно анализирующий изображения пещеры Ласко, обнаружил связь изображений и сезонов года. Он пишет: «Каждый вид, представленный в Ласко, соответствует очень специфическому периоду в календаре. Лошади отмечают конец весны, туры – разгар лета, а олени были описаны с атрибутами осени. Это не случайно» [Aujoulat 2004, p. 194].

Во-вторых, изучение первобытного искусства подразумевает комплексный характер исследований. Комплексность в данном случае понимается как определение различных контекстов, что является непростой задачей. Для ее решения необходимо открытие и изучение не единичного произведения искусства, а серии таких произведений. Также комплексность подразумевает задействование всего комплекса знаний гуманитарного, археологического, естественно-научного характера. Специалисты по данной тематике отмечают, что «стремительное развитие и расширение возможностей цифровых инструментов и прогресс физико-химических направлений анализа следов деятельности человека в пещерах с настенными изображениями позволяют в ходе многофакторных

исследований получать все более полные и объективные результаты» [Стена и пол пещеры как культурный слой ... 2025, с. 148]. Очевидно, что современная наука в значительной мере усовершенствовала методы датировки, способы определения составов красок, способы определения нанесения изображения и прочерчивания линий, а развитие генетики позволило более определенно судить о происхождении органических материалов. Так, например, прежде большинство авторов полагало, что первобытное искусство возникает как опыт нанесения черт и линий, а затем переходит к изображению контуров природных объектов (см.: [Leroi-Gourhan 1964; Столяр 1985; Виппер 2015]). Современная археология показала, что такое представление является упрощенным и история изображений первобытного искусства не имеет линейного характера.

Концепция первобытного искусства Андре Леруа-Гурана

Одним из наиболее значимых исследователей первобытного искусства, вплоть до настоящего времени остающимся авторитетным в этой области, является французский антрополог и археолог Андре Леруа-Гуран (1911–1986). Впечатляет как глубина и оригинальность его мысли, так и междисциплинарный характер его концепции, в которой переплелись методы различных дисциплин – от палеоантропологии и социологии до философии и истории искусства. Основные работы Леруа-Гурана – это «Жест и речь», вышедшая в двух томах в 1964–1965 гг., и «Предыстория западного искусства», также вышедшая в 1965 году. Французская исследовательница Александра Биде обращает внимание на влияние идей Анри Бергсона на Леруа-Гурана. Она, обозначая близость их позиций, пишет: «Действительно, философия Анри Бергсона стремится установить генезис опыта из движения» [Bidet 2016]. Также значительное влияние на концепцию Леруа-Гурана оказала структуралистская методология.

Биологическая эволюция человека, по мнению Леруа-Гурана, связана с развитием технологии и речи как символической системы. В этих работах он сущностным образом связывает жест, речь, символическую деятельность и искусство. Он указывает на то, что инструментальная деятельность человека приводит к возникновению речи. «Рука, освобождающая речь – это именно то понимание, к которому нас ведет палеонтология» [Leroi-Gourhan 1964, p. 40]. Телесность человека, во многом понятая как деятельно-жестовая, является, по его мнению, основой развития техники и искусства. Прочерченная линия контура изображения естественным образом связана с телесностью человека, с многообразием форм ее активности, с телесным жестом. Прежде палеонтология, полагает Леруа-Гуран, скорее обращала внимание на интеллект человека, а не на его телесную активность. Данный недостаток, по его мнению, необходимо исправить. Искусство как символическая деятельность также им рассматривается как непосредственно связанное с жестом. В свою очередь жест руки, чертящий линию, может быть понят различным образом. Он может быть связан либо с жестом охотника, бросающего копье, либо с жестом создателя орудий труда. В любом случае жест создателя образа связан формами телесной активности. Линия движения руки перерастает в линию контура и наоборот. Следует также иметь в виду, что жест не нейтрален, а аффективен, так как в жесте присутствует аффективная нагруженность.

Жесты у Леруа-Гурана существуют не как отдельные, а составляют операциональные ритмические цепочки. «На двух полюсах операционального поля (мышления) формируются два языка из одних и тех же источников: язык слуха, связанный с эволюцией координационных территорий звуков, и язык зрения, связанный с эволюцией координационных территорий жестов, переведенных в графически материализованные символы. Это объясняет, почему самые древние известные графические символы являются чистым выражением ритмических значений» [Leroi-Gourhan 1964, p. 270]. К ритмическим цепочкам наших обычных практических жестов добавляются ритмы воображения, выпадающие, «вычитающиеся» из практического механического ритма. Потому ритм относится как к упорядочиванию, так и к разрыву «механических операциональных цепей» в их «надлежащей длительности». Процесс вычитания видится

Леруа-Гураном как игра различия и гармонии ритмов. Он имеет телесный характер и приводит в итоге к созданию «ритмического творчества» и того, что может в более узком значении проявиться как произведение искусства.

Важным понятием для Леруа-Гурана является понятие «мембраны», которое затем будет подхвачено и развито Жильбером Симондоном и Жаком Деррида. Мембрана – это то, что соединяет, и то, что разделяет. Собственно, в качестве мембранной и рассматривается им техника. В. Л. Круткин это фиксирует следующим образом: «Привлекая идею жеста, Леруа-Гуран показывает, что инструменты и тела глубоко прорастают друг в друга. Инструменты и тела изобретают друг друга, вот что лежит в основе преодоления дуализма материального и нематериального, вещественного и смыслового» [Круткин 2018, с. 52]. Техника и коллективная аффективность жеста проявляются и закрепляются в тех первобытных произведениях искусства, что стали темой исследований Леруа-Гурана.

Разумеется, не все в рассуждениях Леруа-Гурана выдержало проверку временем. В частности, подвергаются сомнению его идеи о половой принадлежности образов наскальной живописи. Критически сейчас оценивают и его идею о том, что развитие техники наскальных изображений шло от абстрактных форм к более конкретным. Тем не менее, нам представляется, что общие принципы методологии анализа произведений первобытного искусства Леруа-Гурана, предполагающие опору на такие понятия, как жест и ритм, являются весьма продуктивными. Это подтверждается и тем, что современные исследователи активно используют идеи Леруа-Гурана (см., напр.: [Aujoulat 2004; Bidet 2016; Мондзен 2022; Шер 2006]).

Полиперспективизм и время в произведениях первобытного искусства

В данной статье автору хотелось бы предложить интерпретацию некоторых характеристик произведений первобытного искусства, с одной стороны, опирающуюся на трактовку Леруа-Гурана, с другой, идущую в сторону философских и искусствоведческих идей Жюль Делёза.

В целом Леруа-Гуран рассматривает графическое в первую очередь как пространственное, фонетическое же видится им как связанное со временем. Мы все же полагаем, что сами образы первобытного искусства в целом сущностно связаны с временем. Временность проявляется в стилистической форме полиперспективизма. Форма полиперспективизма произведений первобытного искусства схожа с некоторыми вариантами полиперспективизма в современном искусстве. Это особенно заметно на примере образов пещеры Труа-Фрер и образов современного художника Фрэнсиса Бэкона. Животные в пещерной живописи обычно изображаются в профиль, а копыта и рога – в фас или три четверти. Имеется некоторая несогласованность различных ракурсов, которые соединяются в одном образе. Жест охотника, который связан с движением животного, продолжает его траекторию, продолжает и воспроизводит его в траектории ритма рисунка. То, что выглядит как несогласованность ракурсов, скорее является соединением различных перспективных ракурсов, развертывающихся во времени. Подобное соединение отдельных фаз движения проявляется, во-первых, как несогласованность отдельных частей образа. Данный художественный прием в целом общеизвестен и анализировался искусствоведами. Во-вторых, отдельные фазы движения могут изображаться в рядом находящихся образах. Такие образы формируют серии. Подобная логика сериации проявляется в серии носорогов, лошадей и львов из пещеры Шовэ. Так, львы порой соседствуют друг с другом, порой практически накладываются друг на друга, создавая динамические образы. Часто фигуры как бы недорисованы и контуры недорисованного животного сливаются с изображением другого животного. Норбер Оджула высказывает мнение, что здесь «мы наблюдаем уменьшение графической детализации и упрощение черт, создаваемое расстоянием наблюдателя от переднего плана сцены» [Aujoulat 2004, p. 221]. В результате наложения и соседства образов зритель видит скорее не

отдельные образы, а фазы динамики и морфодинамики объектов, воспроизведенные в ритмическом жесте. Конечно, в реальности большинство изображений было создано в разное время. Однако это не отменяет временной ритмичности жеста и образа. Создатель нового образа зачастую создавал вариации образов и контуров рядом с имеющимися и отталкиваясь от них.

Динамический характер образов в пещере поддерживался колебаниями пламени факела, которые создавали дополнительный эффект движения. Вероятно, для «адекватного» восприятия образов наскальной живописи следовало бы создавать специальное освещение, воспроизводящее колебания пламени.

На наш взгляд, достаточно глубоко анализирует эффект сериации изобразительных образов Жиль Делёз. Интерпретируя произведения Ф. Бэкона, он видит в них отображение сериаций, собирающих сингулярные образы в условное единство. «Действительно, живопись, и в частности живопись Бэкона, развивается сериально... Каждая картина, каждая Фигура уже и есть неустойчивый, продолженный эпизод или серия» [Делёз 2011, с. 50–51]. Далее, характеризуя уже не только живопись Бэкона, но и ряда других художников, он пишет: «...уровни ощущения трактуются как остановки или моментальные стадии движения, которые синтетически воссоздают это движение с его непрерывностью, скоростью и энергичностью» [Там же, с. 54]. По Делёзу, отдельные сингулярности как события или знаки событий выстраиваются в серию. Это подразумевает, применительно к образу, что он оказывается одновременно и единичным, и размноженным.

Данная характеристика, по нашему мнению, может быть отнесена и к ряду произведений первобытного искусства солотрейского и мадленского периода. Операциональные цепи оказываются продублированы серией временных диспозиций. В малых формах произведений этих эпох порой также можно увидеть нечто похожее. Часть скульптурного изображения фиксирует одну фазу движения, а другая часть другую фазу. Представляется, так можно объяснить вывернутый глаз быка мадленского периода и разнесенность телесного низа леспюгской Венеры.

Границы телесности, символизированные в жестах

При анализе наскальной живописи важным моментом изучения ее образов является изучение составов красок (см., напр.: [Стена и пол пещеры как культурный слой ... 2025]). Достаточно часто это охра и марганец. Следует иметь в виду, что охра также активно применялась при выделке шкур. Некоторые археологические данные показывают, что места, где располагаются изображения, находились недалеко от мест, где выделывали и обрабатывали шкуры. Видимо, покрытие шкуры охрой как придавало ей некоторые дополнительные свойства, так и делало ее привлекательной саму по себе. Возможно, что и другие красители также использовались в процессе изготовления шкур. Тот же человек, который охотился и обрабатывал шкуры, создавал и наскальные изображения. Рука рисовальщика повторяет ритмический жест руки, двигающейся по поверхности выделываемой шкуры. Здесь мы сталкиваемся с операциональной последовательностью. Круткин отмечает, что у Леруа-Гурана «понятие операционной последовательности обозначает инварианты, которые связывают жесты в разных средах» [Круткин 2018, с. 53]. Таким образом, на стену создателем изображения проецируются не только операциональные цепочки жестов охотника, но и операциональные цепочки жестов обработчика шкур. Фактически движение руки, которая только что осуществляла мездрение шкуры, продолжалось и вместе с тем «вычиталось» (в леруа-гурановском смысле) в жестах создателя наскального изображения.

В образах наскальной живописи, таким образом, присутствует не только жест и ритм операций охотника, на что указывает Леруа-Гуран, но и ритм обработчика шкуры животного. Жесты обработки шкуры – ее снятие, выделка, дубление – это жесты прикосновения к шкуре животного. Комплексный, визуальный и сенсорно-чувственный характер взаимодействия со шкурой животного переносится на стену той же охрой,

которой только что дубили кожу. Очевидно, что шкуры приносили в пещеры и могли использовать в пещерной живописи. Шкура в пещере могла быть подстилкой, одеждой, накидкой и просто подручным средством.

Эти же шкуры животных использовались в ритуальных целях. Так, на рисунке в пещере Труа-Фрер мы видим шамана, который надел маску, шкуру животного. Данное действие можно описать как магически-ритуальное. Хотя происходящее можно определить и так – человек примеряет на себя облик животного. Фигуру получеловека – полуживотного можно видеть и в пещере Фумане. Подобные миксаморфы отражают как реальные магические практики, так и анималистические, тотемистские представления.

В этой связи известный антрополог Филипп Дескола, характеризуя представления, присущие индейцам Америки, пишет: «Идентичность человеческих существ – мертвых и живых, растений, животных, духов – носит весьма условный характер... Точка зрения постоянно меняется, что порождает постоянную смену облика» [Дескола 2012, с. 24]. Смена облика, как показывает Дескола, свойственна не только человеку, который может смотреть на мир с их точки зрения. Другие живые существа также могут принимать облики иных существ. Надевать и менять тела – это действие, символически близкое надеванию и сбрасыванию шкуры. Дескола характеризует данную особенность воззрений как «перспективизм». Шкура позволяет занять место в теле животного. В то же время шкура выступает мембраной в технологическом леруа-гурановском смысле, отделяет и одновременно соединяет внешнее и внутреннее. Потому можно сказать, что в произведениях палеолитического искусства границы телесности встраиваются в операциональные символические цепочки.

Выводы

Не претендуя на универсальность данной интерпретации, автор полагает, что по крайней мере некоторые образы первобытного искусства могут быть поняты как серии, проявляющие их динамический временной характер. Сами же серии возникают как продолжение и проявление операциональных цепочек действий и жестов человека палеолитической эпохи.

Использование мотива «шамана», человека, надевшего шкуру, связано с «перспективным» способом идентификации, проанализированным в работах Десколы.

В итоге можно сказать, что полиперспективизм, связанный с сериированием образа во времени, оказывается вплетен в перспективизм в значении постоянной смены угла зрения, что обнаруживается как важнейший мотив палеолитической наскальной живописи.

Список источников

- Вишпер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изд-во В. Шевчук, 2015. 368 с.
- Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / пер. с фр. А. В. Шестакова ; [ред. С. Л. Фокин]. СПб. : Machina, 2011. 176 с.
- Дескола Ф. По ту сторону природы и культуры / пер. с фр. О. Смолицкой, С. Рындина ; под общ. ред. С. Рындина. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 584 с.
- Еремеев А. Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура : в 2 ч. Ч. 1. Саранск : Изд-во Мордовского университета, 1996. 160 с.
- Круткин В. Л. Телесность человека и техники письма в антропологии Андре Леруа-Гурана // Сибирские исторические исследования. 2018. № 3. С. 48–64. DOI 10.17223/2312461X/21/4. EDN YAUVPN.
- Мондзен М.-Ж. Образ, икона, экономия: византийские истоки современного воображаемого / пер. с фр. М. Гринберга. М. : V-A-C, 2022. 328 с.
- Стена и пол пещеры как культурный слой: особенности методики изучения палеолитических художественных практик / В. С. Житенёв, Ю. Д. Анисовец, Е. В. Литвинова,

- М. Г. Кожарина, Я. А. Малышева, Е. А. Виноградова, М. А. Статкус // Археология евразийских степей. 2025. № 3. С. 148–160. DOI 10.24852/2587-6112.2025.3.148.160.
- Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М. : Искусство, 1985. 300 с.
- Шер Я. А. Первобытное искусство : учеб. пособие / Я. А. Шер при участии Н. С. Бледновой и С. В. Крюкова. Кемерово : Кузбассвуиздат : Кемеровский госуниверситет, 2006. 350 с.
- Aujoulat N. Lascaux. Le geste, l'espace, et le temps. Paris : Seuil, 2004. 274 p.
- Bidet A. Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan // Techniques & Culture. 2007. Vol. 48-49. P. 15–38. DOI 10.4000/tc.2132.
- Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole: Technique et langage. Paris : Éditions Albin Miche, 1964. 326 p.
- Oldest cave art found in Sulawesi / A. Brumm, A. A. Oktaviana, B. Burhan, B. Hakim, R. Lebe, J.-X. Zhao, P. H. Sulistyarto, M. Ririmasse, Sh. Adhityatama, I. Sumantri, M. Aubert // Science Advances. 2021. Vol. 7, Issue 3. Article eabd4648. DOI 10.1126/sciadv.abd4648.

Информация об авторе

Дмитрий Владимирович Котелевский, канд. филос. наук, доцент кафедры онтологии и теории познания Департамента философии УГИ, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Information about the author

Dmitry V. Kotelevsky, Cand. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof. of the Department of Ontology and Theory of Knowledge, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

Статья поступила в редакцию | Submitted 30.12.2025.

Одобрена после рецензирования | Revised 13.01.2026.

Принята к публикации | Accepted 13.01.2026.