

Е.В. Петровская

“BRAINY IS THE NEW SEXY”: ШЕРЛОК ХОЛМС, АБДУКЦИЯ И НЕЙРОСЕТИ

Петровская Елена Владимировна – кандидат философских наук, руководитель сектора эстетики. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

В статье на примере популярного британского сериала «Шерлок» предпринимается попытка разобраться с теми особыми знаками, которые поставляет нам современное кино. Исторически это такие знаки, которые, по выражению историка К. Гинзбурга, соответствуют становлению гипотетической (или уликовой) парадигмы современного гуманитарного знания. Главная особенность этой парадигмы – движение от следствий к причинам при отсутствии знания этих причин. Но такова в точности работа детектива, и метод, применяемый Холмсом, – вовсе не дедукция, а абдукция, то есть гипотеза, основанная на тщательном изучении фактов. Сторонником такого типа логического умозаключения выступает Ч.С. Пирс, для которого абдукция – это способ объяснить появление нового в науке. Абдукция позволяет увидеть связи между явлениями, которые оставались скрытыми от глаз; тем самым она проявляет – наглядно показывает – существующую совокупность отношений. Возвращаясь к сериалу «Шерлок», можно высказать предположение о том, что в нем Холмс действует как сверхбыстрая самообучающаяся нейросеть, в то время как Ватсон, выполняя тормозящую функцию, переводит эти скорости в режим человеческого восприятия. Современное кино демонстрирует нам «слабые знаки» по Пирсу, которые являются следами многих сразу протекающих взаимодействий. Оно становится как их проводником, так и всеохватной динамической средой, куда вовлекается и зритель.

Ключевые слова: Шерлок Холмс, Шкловский, Гинзбург, Пирс, абдукция, нейросеть, мозг, фасцинация, сериал, техника, улики, слабые знаки

– Чувство – это химический изъян, которое обнаруживает сторона, терпящая поражение.

– Чувство? О чем вы говорите?

– О вас.

– О боже, посмотрите на бедняжку. Вы же не думаете, что вы меня заинтересовали. Чем? Тем, что вы великий Шерлок Холмс, искусный детектив в потешной шляпе?

– Нет, я измерил ваш пульс. Он был учащен. Зрачки расширены. Джон Ватсон, наверное, считает, что любовь для меня является загадкой, но ее химический состав невероятно прост и весьма разрушителен. Когда мы впервые встретились, вы сказали, что внешний вид – это всегда автопортрет, как это верно описывает вас, комбинация цифр в вашем сейфе – ваши размеры. Но это... это куда более интимно. Это ваше сердце, и никогда нельзя позволять ему распоряжаться головой. Вы могли выбрать

любые случайные цифры и уйти сегодня отсюда со всем, ради чего вы трудились. Но этому невозможно было сопротивляться, ведь так? Я всегда подозревал, что любовь – опасный недостаток. Благодарю за окончательное подтверждение.

Этот диалог между Шерлоком Холмсом и его соперницей Ирен Адлер не найти в новеллах Конан Дойля. Он принадлежит другой эпохе – эпохе высоких коммуникаций и массовых зрелищ всемирного охвата. Собственно, взят он из популярнейшего британского сериала «Шерлок» (2010–2017), созданного усилиями в основном двух авторов – Стивена Моффата и Марка Гейтиса – и двух ведущих актеров – Бенедикта Камбербэтча и Мартина Фримана. В мою задачу не входит сравнение сериала и литературного прототипа. Напротив, сериал, по моему замыслу, должен предстать чем-то вроде тематизации нашего нынешнего культурного состояния, которое решительно отличается от опыта читателей и почитателей творений Конан Дойля. Он рассказывает кое-что о нас самих. И дело не в том, что достигается это кинематографическими средствами, которые являются привычной частью нашей повседневной жизни. Скорее, дело в том, что средствами современного повествования обнаруживается то, что касается нового отношения человека и техники, которое формируется буквально у нас на глазах. Нетрудно догадаться, что «машиной» в этом стремительно меняющемся мире выступает не кто иной, как Шерлок Холмс.

* * *

Почти сто лет назад литературный критик Виктор Шкловский, разрабатывая теорию прозы в полном согласии с общими установками русской формальной школы, проанализировал жанр детективного рассказа, который он назвал «новеллой тайн»¹. В качестве парадигматического примера он ссылается на сочинения Конан Дойля, хотя в них нет ни особого разнообразия типов, ни изощренности в используемых средствах. Этот разбор завершается общей схемой детективных рассказов Конан Дойля, которая хотя и не создана им, в то же время «им и не украдена»². Но куда важнее замечание критика о том, что Ватсон «тормозит действие (курсив мой. – Е.П.), обращает струю события в отдельные куски». Эта функция – пожалуй, наиболее формальная, поскольку в пределе Ватсона можно было бы заменить «разбитием рассказа на главы». А это значит, что персонаж по имени Ватсон, по существу, приравнивается Шкловским к графическому знаку или простому типографскому пробелу.

Схему рассказов, к которой приходит Шкловский³, полезно держать в уме в силу ее экономности, простоты и универсальной применимости. Однако экономия касается не только выразительных средств литературы, но и самого детективного метода. Улики, факты, данные. Каким образом сыщик их анализирует? И действительно ли Холмс применяет пресловутую дедукцию? Чтобы разобраться в этих немаловажных вопросах, нам придется вернуться в эпоху Конан Дойля.

¹ Шкловский В. Новелла тайн // Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 125–142.

² Там же. С. 142.

³ Там же. С. 141–142.

* * *

XIX в. примечателен для нас в том отношении, что в нем обнаруживается неожиданная на первый взгляд констелляция, а именно Конан Дойль – Джованни Морелли – Зигмунд Фрейд. В этой триаде, пожалуй, только средняя фигура нуждается в специальном представлении. Между тем не кто иной, как Джованни Морелли (прославившийся, правда, под русообразным псевдонимом Ivan Lermolieff), оказывается настоящим связующим звеном между детективным жанром и психоанализом. Он разрабатывал специальную технику, с помощью которой можно отличить живописный оригинал от подделки. Этот метод дает незамедлительные результаты: с одной стороны, удается открыть подлинное авторство некоторых знаменитых картин, которые прежде были неправильно атрибутированы, и иногда это позволяет сделать по-настоящему сенсационные открытия⁴; с другой стороны, знатоки искусства, число которых неуклонно растет, получают в руки инструмент, с помощью которого могут смело обезопасить себя от фальшивок. Вопреки тому, что могло бы прийти в голову человеку современному, речь не идет ни о каких методах анализа с помощью точных наук (химическом, физическом и проч.). Морелли предлагает довольствоваться видимым, обращая внимание на незначительные детали самого изображения. Именно эти детали труднее всего подделать при копировании – в них проявляет себя уверенная, но и свободная рука мастера, и с ними по определению не в состоянии справиться простой копиист. К таким деталям, согласно Морелли, относятся форма ушей, кистей рук, пальцы и ногти. Импликация здесь такова: индивидуальность автора («гений») с наибольшей силой проявляется там, где наименее заметно влияние школы или ослаблен живописный контроль. Здесь мастер как бы проговаривается, и этим объясняется близость метода Морелли фундаментальной установке Фрейда. Сам Фрейд выразил это так: «Мне кажется, что в основе его [Морелли] метода анализа лежит техника психоанализа, применяемого в медицине. Здесь уже стало традиционным использовать наблюдения над незначительной деталью, так называемыми остатками (“refuse”) для обнаружения скрытого, тайного смысла»⁵.

Но при чем тут Конан Дойль? Можно сразу же вспомнить его рассказ «Картонная коробка» (1892), весь драматизм которого построен вокруг двух пар человеческих ушей – одна из них принадлежит некоей мисс Кушинг, а другая, отрезанная, прислана ей по почте в картонной коробке. И дело не в ушах как таковых, но в особой парадигме знания, которая складывается к концу XIX в. и которой детективный метод – «дедукция» Холмса – дает концентрированное выражение. Историк Карло Гинзбург, тщательно исследующий данный вопрос, определяет эту парадигму как гипотетическую (conjectural)⁶. Она покоится не только на «непроизвольных знаках»⁷, которые, как мы знаем, имеют вид незначительных деталей, поистине «отходов» наблюдения (вспо-

⁴ Так, в предполагаемой копии утраченного полотна Тициана Морелли распознает подлинник Джорджоне.

⁵ Фрейд З. Моисей Микеланджело // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 224–225.

⁶ Ginzburg C. Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method // The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce. Bloomington; Indianapolis (Ind.), 1983. P. 91. В русском переводе одного из вариантов этой статьи парадигма названа «уликовой» (см.: Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. М., 2004. С. 189–241).

⁷ Ginzburg C. Op. cit. P. 104.

мним красноречиво использованное Фрейдом английское слово “refuse”)⁸, но и на умении эти знаки правильно интерпретировать. Важно подчеркнуть: произвольные знаки тем и хороши, что указывают на сферу, выходящую из-под контроля индивида. Симптом, улика, случайный элемент изображения – все это ключи к пониманию зашифрованного смысла. Причем, «если причины не поддаются воспроизведению, остается заключать к ним от следствий»⁹.

Но даже если мы и не последуем за Гинзбургом в этих головокружительных сопоставлениях, мы должны будем признать, что особая роль в становлении гипотетической парадигмы принадлежит медицине, которая и по сей день остается наукой симптомов, с трудом поддающейся формализации. Ведь медицина имеет дело с конкретным случаем заболевания; ее объект – не тело вообще, а живое тело, познание которого по-прежнему недостижимо. Только XIX в. узаконивает индивидуальное – качественное – как характерную черту современных гуманитарных наук¹⁰. А это значит, что получаемое знание будет косвенным, использующим обрывки данных и свидетельств и, несомненно, насквозь предположительным.

«Большинство людей, если вы перечислите им все факты один за другим, предскажут вам результат... Но лишь немногие, узнав результат, способны проделать умственную работу, которая дает возможность проследить, какие же причины привели к этому результату. Вот эту способность я называю ретроспективными, или аналитическими, рассуждениями»¹¹. Выражаясь еще определеннее, речь идет о рассуждении «в обратном порядке» (*reasoning backwards*), осуществляемом «от следствий к причинам»¹². Холмс действительно начинает с тщательного изучения и сопоставления фактов, в том числе и самых незначительных (данный этап можно назвать наблюдением), и заканчивает выдвижением гипотез. Гипотезы, как нетрудно догадаться, должны быть объяснительными, а значит, в них не остается места толкованию. «Я никогда не гадаю», – категорично заявляет Холмс¹³. Иными словами, хотя рассуждение строится от следствий к неизвестным – ненаблюдаемым – причинам, а его успех зависит от умения использовать весьма обширные познания, задача детектива неизбежно ограничена поиском конкретной разгадки, или, что то же самое, ответа на вопрос. Выдвигаемые гипотезы (в отличие от требований количественных или теоретических наук) далеки от проявления большой оригинальности, равно как и от герменевтики в собственном смысле¹⁴.

Вообще-то говоря, это гипотезы особого рода, и, определяя метод Холмса как дедуктивный, Конан Дойль невольно вводит в заблуждение своих читателей. Наверное, имеет смысл назвать вещи своими именами хотя бы потому, что метод Холмса – это тот самый метод, которым продолжают пользоваться представители современного гуманитарного (и не только) знания. Речь идет

⁸ Показателен интерес Фрейда к таким, казалось бы, малозначительным деталям, как оговорки, описки, забывания, различные виды машинальных действий и т. д.

⁹ Гинзбург К. Указ. соч. С. 216.

¹⁰ Антропологический метод Бертийона и обоснованное Гальтоном определение индивидуальности по отпечаткам пальцев – два ярких проявления «уликовой парадигмы», когда знание напрямую отвечает интересам властного контроля (ср. там же. С. 219).

¹¹ Конан Дойль А. Этюд в багровых тонах // Конан Дойль А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М., 1966. С. 144.

¹² Конан Дойль А. Картонная коробка // Конан Дойль А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М., 1966. С. 212.

¹³ Конан Дойль А. Знак четырех // Конан Дойль А. Собр. соч. Т. 1. С. 158.

¹⁴ О том, на какие основные классы распадаются гипотезы Холмса, см.: Bonfantini M.A., Proni G. To Guess or Not to Guess? // The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce. Bloomington; Indianapolis (Ind.), 1983. P. 126–127.

об абдукции. Процедуру «приведения»¹⁵ сформулировал и обосновал американский философ Чарлз Сандерс Пирс, сознательно противопоставив ее двум основным типам логического умозаключения – индукции («наведение») и дедукции («выведение»). Если в самом общем виде индукция отталкивается от некоторых фактических оснований, представляя собой движение от частного к общему, то дедукция, напротив, опирается на некий общий принцип, позволяя вывести из него заключение более частного характера. Пирс, ставя вопрос об абдукции (которую в разное время он называл по-разному¹⁶), спрашивает о том, как возможны научные открытия. «Все идеи науки появляются в ней посредством абдукции. Абдукция состоит в изучении фактов и выдвигании теории, объясняющей их. Ее единственное обоснование в том, что если мы вообще можем что-то понимать, то это должно происходить таким способом»¹⁷.

Стало быть, речь идет о том, как из массы разрозненных фактов, нас окружающих, вообще появляются гипотезы, способные их объяснить. Принципиальное отличие абдукции от двух основных форм логического умозаключения (индукции и дедукции)¹⁸ состоит в том, что этот способ умственной работы жестко привязан к наблюдаемым фактам и явлениям¹⁹. Выбор гипотезы зависит здесь исключительно от проанализированных фактов и призван дать выражение тем неявным отношениям, в которых они находятся между собой. Обратим внимание на то, что абдукция не связана напрямую с открытием истин в науке; ее цель гораздо более скромная, если угодно, «прагматичная»²⁰ – объяснить релевантные факты. Иначе говоря, абдукция имеет дело с качественным измерением гипотезы, а это, как мы помним, не что иное, как характерная особенность тех самых общественных наук, которые по праву считают современными. То есть абдукция – это наш способ интеллектуального взаимодействия с миром, в котором все меньше и меньше места остается для удачного применения абстракции. Вместо отвлеченных схем – объяснительные гипотезы, которые возникают *ad hoc*.

Здесь не место вникать в механизм абдуктивных умозаключений, как и в вопрос о том, чем, собственно, является абдукция – умозаключением (*inference*) или же своеобразной интуицией. Самому Пирсу она представлялась, в частности, действием «инстинктивного разума» (*instinctive reason*)²¹, и различие между интуицией и осознаваемой (логической) формой мышления для него оставалось несущественным²². Как бы то ни было, стоит задержаться на том, как возникает такое умозаключение. Действительно, это род интуитивного понимания (*insight*), хотя оно и весьма ненадежно. Пирс остроумно полагает, что «различные элементы гипотезы уже были у нас в

¹⁵ Так переводится “abduction” (от лат. “ducere” – ‘вести’).

¹⁶ См.: The Commens Dictionary: Peirce’s Terms in His Own Words. New ed. 2014. URL: <http://www.commens.org/dictionary/term/abduction> (дата обращения: 21.08.2018).

¹⁷ Peirce Ch.S. Harvard Lectures on Pragmatism (1903) // The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2: 1893–1913. Bloomington; Indianapolis (Ind.), 1998. P. 205.

¹⁸ Подробнее об этом см.: Рузавин Г.И. Абдукция и методология научного поиска // Epistemology & Philosophy of Science / Эпистемология и философия науки. 2005. Т. VI. № 4. С. 20–22.

¹⁹ Ср. Конан Дойль А. Скандал в Богемии // Конан Дойль А. Собр. соч. Т. 1. С. 270–271.

²⁰ Интересно, что Пирс приравнивает прагматизм в целом к логике абдукции.

²¹ Peirce Ch.S. A Neglected Argument for the Reality of God (1908) // The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2: 1893–1913. Bloomington; Indianapolis (Ind.), 1998. P. 443.

²² О дискуссии на эту тему см.: Paavola S. Peircean Abduction: Instinct or Inference? // Semiotica. 2005. Issue 153. No. 1/4. P. 131–154.

голове, но именно идея соединения вместе того, что мы никогда раньше не могли вообразить соединенным вместе, и освещает яркой вспышкой (*flashes*) новое предположение в нашем сознании»²³. С идеей вспышки можно связать экономию средств, присущую абдукции. Здесь же напрашивается и аналогия с животным миром. В самом деле, если бы человек перебирал всевозможные гипотезы, приходящие ему на ум, вместо того чтобы реагировать на фактическую ситуацию, как это делают животные, полагаясь на инстинкт, он, конечно, просто не сумел бы выжить. Объяснительная гипотеза (как можно было бы подумать) – это его привилегированный способ улавливать ритмы окружающего мира, частью которых является он сам.

Несмотря на то, что Пирс выстраивает абдуктивное рассуждение по типу силлогизма²⁴, мы понимаем, что это необычная мыслительная операция. Возможно, Пирсу так и не довелось описать ее во всех подробностях, но его наблюдения тем не менее чрезвычайно ценны. Так, нельзя пройти мимо того обстоятельства, что при выдвигении гипотезы анализируются *слабые* знаки – они похожи на улики или, по-другому выражаясь, на детали, которые служат ключами к разгадке (*clue-like*). Эти знаки лишь намекают на возможный вывод, но не определяют его. Вот почему сама абдукция становится близкой угадыванию, хотя она и позволяет находить «хорошие догадки (*good guesses*)»²⁵. А это возвращает нас к тому, с чего мы начинали: психоанализ, знаточество и детективный жанр каждый по-своему имеют дело с непроизвольными, или слабыми, знаками. Их истолкование уже не претендует на истину – оно всего лишь более или менее правдоподобно.

* * *

Образ Шерлока из одноименного британского сериала позволяет идентифицировать себя с ним представителю любого гендера, любой эротической ориентации. С одной стороны, сыгравший роль Холмса Камбербэтч тут же признается «самым сексуальным мужчиной в мире», по версии местного таблоида. С другой стороны, сам актер вспоминает о том, как однажды его остановили на улице и «искренне поблагодарили от лица асексуалов всего мира»²⁶. Мотив асексуальности подмечается и прессой. Комментируя интерес мужской части аудитории к тренкоту персонажа и мгновенную реакцию на это производителей модной одежды, журналист «Гардиан», к примеру, иронично заключает: «Так оно и есть, новейший символ мужского стиля в Англии – это вымышленный асексуальный социопат, который впервые показан на экране колотящим палкой по трупу»²⁷. Некоторые поклонники уверены в том, что Холмс тайно увлечен своей соперницей Ирен Адлер, другие, напротив, находят убедительные доказательства того, что основная эротическая линия – это Холмс и Ватсон²⁸. Сюда же можно отнести и две другие рас-

²³ Peirce Ch.S. Harvard Lectures on Pragmatism. P. 227.

²⁴ См.: *ibid.* P. 231.

²⁵ Paavola S. *Op. cit.*

²⁶ Адамс Г. Шерлок и его интеллектуальный стиль. М., 2014. С. 29.

²⁷ Petridis A. No chic, Sherlock // The Guardian. 4 Sep. 2010. URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/sep/04/sherlock-fashion-mens-coats> (дата обращения: 25.08.2018).

²⁸ На YouTube можно найти разные импровизированные ролики на эту тему, сделанные самими зрителями. Для примера приведу такой, набравший более полумиллиона просмотров: “Johnlock | I think I love you” («Джонлок | По-моему, я тебя люблю») (12.07.2012). URL: https://www.youtube.com/watch?v=vcl6X4KD_xk (дата обращения: 25.08.2018).

ходящиеся линии: Холмс – Молли Хупер (его помощница, патологоанатом), и Холмс – Мориарти (его заклятый враг.) И так, мужчины, женщины, асексуалы – все в равной мере испытывают притяжение к главному герою. В чем же причина его всеобщего успеха? Полагаю, что подсказку мы находим в сериале. “Brainy is the new sexy” – эти слова, произнесенные героиней Лары Пулвер (снова Адлер), быстро становятся чем-то вроде лозунга или броского девиза. «Интеллект сексуален», «интеллект – вот, что привлекает» – таковы их возможные эквиваленты. Интеллект в самом деле привлекает. Только надо разобраться с тем, что это за интеллект и какого рода интерес он провоцирует.

Моя гипотеза состоит в том, что современный Шерлок – живущий в мире высоких технологий и пользующийся их достижениями – это уже не детектив-человек, а скорее детектив-машина. Впрочем, машина особого рода, а именно: не алгоритм и не компьютер, а действующая на сверхбыстрых скоростях нейросеть. Но сериал не иллюстрация этого тезиса. Мы видим человека, который говорит и действует стремительно, пожалуй, даже слишком – с точки зрения нашей зрительской способности уловить весь объем информации до мельчайших деталей с первого раза. Но в том-то и дело, что мы должны отвлечься от увиденного, то есть от перипетий сюжета, от развития характеров (если таковое имеет место, что уже проблематично в случае «модернизированного» Холмса), как и от своих эмоций по поводу зрелища, растянувшегося на целых восемь лет (а как раз эмоции, замечу, заставляют нас давать поспешную оценку самих серий как удачных или провальных и т. д.). Словом, в своей интерпретации «Шерлока» мы должны учитывать, что сериал проявляет или, говоря иначе, сообщает нам о нас самих.

Мне представляется, что сообщение это касается мира, в котором отношения человека и техники претерпевают серьезнейшую трансформацию. Трансформация эта настолько значительна, что уже нельзя говорить ни об инструментальном использовании самих технических приспособлений, ни о том, что человеческое и техническое разделены непроходимой чертой. Техника сегодня превращается в форму чувственности человека – между ним и аппаратом, понимаемым в широком смысле, нет больше иллюзии спасительной дистанции. Только, наверное, слово «техника» не очень хорошо передает суть тех устройств, которые все активнее встраиваются в наше повседневное существование. Эти устройства пугают и притягивают тем, что у них нет границ: нет границ возможностям их (само)совершенствования, но и дальнейшее проникновение их в нашу жизнь столь же безгранично. Конечно, техника уже резко изменила человеческую чувственность. Это началось еще в XIX в., в эпоху промышленной современности, когда стали зарождаться массовые общества и появились те самые средства технического репродуктивного, которые достигли небывалого расцвета сегодня, у нас на глазах. И если мы в какой-то мере усвоили, что восприятие перестало быть индивидуальным (это случилось главным образом благодаря кинематографу), то нам еще предстоит осознать, что такое техника, способная к самообучению, то есть перенявшая, казалось бы, самое что ни на есть человеческое. А этим свойством как раз и обладает нейросеть²⁹.

И снова я хочу предостеречь против восприятия сериала «Шерлок» как простой иллюстрации этого предположения. Новый Шерлок Холмс – вовсе не метафора машины. Вообще о метафорах следует на какое-то время за-

²⁹ См., например: *Kriesel D. A Brief Introduction to Neural Networks (2005)*. URL: http://www.dkriesel.com/_media/science/neuronalenetze-en-zeta2-1col-dkrieselcom.pdf (дата обращения: 26.08.2018).

быть. Все остается на своих местах, в первую очередь Ватсон и Холмс. Один, как и положено, расследует преступления, другой ведет свой дневник, закономерно превратившийся в блог. По-видимому, возможность свежего прочтения этого дуэта, как и сериала в целом, заключена опять-таки в знаках и способах их истолкования. И у нас уже есть яркий пример, на котором стоит задержаться. Увлекательная серия «Скандал в Белгравии» (2012) завершается разоблачением Ирен Адлер, точнее говоря, тем, что Холмсу наконец-то удается расшифровать пароль на ее мобильном телефоне и тем самым получить доступ к чувствительным для королевской семьи изображениям, которые хранятся там. Этот пароль – четыре буквы из его собственного имени, а все вместе складывается во фразу “I am SHERlocked”. В диалоге, происходящем между Холмсом и Адлер и носящем довольно приватный характер несмотря на присутствие в комнате Майкрофта, брата детектива, Холмс объясняет, как именно ему удалось набрести на разгадку. Переводя это на более близкий нам язык, здесь мы видим два типа знаков – знаки химии и знаки любви, которые благодаря кино (эпизод этот нужно увидеть) оказываются неразличимыми.

Любовь здесь словно расколота надвое, и эта ее двойственность удерживается единственным английским словом “chemistry”, для которого, увы, нет столь же удачного – и почти омонимичного (вспомним замечание Шкловского) – русского эквивалента. “Chemistry” – это и простой «химический состав», и возникающее без всякой причины «взаимное притяжение, влечение». Холмс говорит от имени первого, Адлер, как будто по оплошности, попадает в поле действия второго. Только надо понимать, что это – один и тот же знак, обнаруживающий два проявления, а точнее – два следа³⁰. Возможно, их могло быть и больше (и так оно наверняка и есть), но мы, подчиняясь законам человеческого восприятия, улавливаем только то, что привычно распадается на «душу» и «тело», старинную дихотомию, которая по-прежнему управляет нашим миром. Между тем, если подумать о Холмсе как об импульсе³¹, что и позволяет сделать модель нейросети, тогда и «химия», и «чувство» окажутся лишь остаточным эффектом или просто проблеском того, что превосходит нашу возможность это адекватно зафиксировать. В подтверждение сказанному можно упомянуть и другой эпизод, тоже связанный, как надеется зритель, с проявлением чувства. В серии «Пустой катафалк» (2014) показаны версии того, как двумя годами раньше, падая с крыши, Холмс мог инсценировать собственную смерть. Один из этих эпизодов является ироничным возвращением жанра бондианы (по крайней мере, так можно подумать). В нем, вместо того чтобы упасть на землю, Холмс влетает на веревке в большое госпитальное окно, стекло разбивается, экономным жестом он смахивает с себя осколки и шагает в объятия к Молли. Если отвлечься от обычной киносемантики, то он и есть импульс, который зрителю явлен наглядно. Иными словами, Холмс действует в режиме импульса. Он не импульсивен (такое утверждение было бы ненужной психологизацией), он – аффективен, то есть фактически маркирует собой сверхскоростное движение.

³⁰ Ср. с описанием из одного из последних романов Виктора Пелевина, сделанным литературно-полицейским алгоритмом по имени Порфирий Петрович: Пелевин В. iPhuck 10. М., 2017. С. 382.

³¹ Здесь уместно напомнить о синапсе, механизме передачи электрического импульса от одной нервной клетки к другой («синапс» и означает «связь», или функциональное «соединение», нейронов). Это поможет нам перейти к “mind palace” («чертогам разума») у Шерлока. Подробнее о синапсах см.: Грин Н., Стаут У., Тейлор Д. Биология: в 3 т. Т. 2. М., 1990. С. 253–258.

Но если это не изображение движения и не его аллегорическое представление, то как же мы можем за ним уследить? Очень просто – с помощью Ватсона. Ватсон и есть тот, кто делает сверхбыстрое медленным, то есть сообщает ему скорость, благодаря которой оно становится пригодным для человеческого восприятия. Ватсон тормозит – но не обязательно само повествование. Это тот тормозящий механизм («тормозное устройство»), который позволяет нам улавливать аффект. Ведь последний не имеет никакого отношения к переживанию, но определяется в точном смысле через действие³², и в частности через движение. Ватсон – улавливатель и трансформатор всего того, что действует – движется – слишком быстро³³. А если вернуться к тому, что мы обсуждали чуть выше, Ватсон – еще и соучастник самих абдуктивных гипотез. Собственно, гипотезы эти как бы разделены надвое между ним и Холмсом, и ошибается главным образом именно Ватсон (тогда как за Холмсом – в литературе и кино – закреплена только правота, или точность попадания). Можно сказать, что эта пара являет собой еще один смешанный знак, в котором «истина» и «ложь» – в отличие от фактического положения вещей – разделены и противопоставлены друг другу. Впрочем, нельзя недооценивать того обстоятельства, что отношения Ватсона и Холмса в сериале весьма далеки от предзаданной схемы: каждый раз они меняются в зависимости от появления (или исчезновения) других вступающих с ними в тесный контакт персонажей (жены Ватсона, старшего брата и сестры Шерлока и т. д.). Важно отметить, что знаки, которые мы склонны описывать как расщепленные: химия и чувство, правдивость и ошибка, список можно продолжить, – таковы, только если они интерпретируются в соответствии с лингвистической моделью. Однако именно кино снимает всякую дихотомичность, предъявляя через знакомую нам предметность знаки совсем иного рода – аффективные и неразличимые, когда мы не выбираем между одним и другим (как бы молниеносно ни происходил этот выбор), но просто повинujemy воздействию³⁴.

Если кино как область такого воздействия и может восприниматься как мозг, по своим масштабам равный миру, то в случае сериала «Шерлок» мы имеем дело и со своеобразной тематизацией этой колоссальной внешней силы. Речь идет о так называемых «чертогах разума» (*mind palace*), куда Холмс погружается, как в транс, всякий раз, когда нужно мобилизовать в памяти относящуюся к очередному делу информацию. Собственно, это и есть транс – то есть выход за свои пределы, вовне, туда, где повсюду разбросаны слабые знаки, при том что связи между ними остаются все еще непроясненными. И само по себе попадание во «дворец памяти» можно понимать как визуализацию того загадочного мыслительного процесса, в результате которого соединенным вместе оказывается то, что прежде существовало в виде не связанных друг с другом элементов (так, по Пирсу, возникает абдуктивная гипотеза). Это, как мы знаем, вспышка. В сериале она трансформируется, как минимум однажды, в довольно длинный эпизод. Но прежде чем обратиться к нему, отметим несколько

³² Знаменитое определение Спинозы звучит следующим образом: «Под аффектами я разумею состояния тела (*corporis affectiones*), которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний» (*Спиноза Б. Этика // Спиноза Б. Избр. произведения: в 2 т. Т. 1. М., 1957. С. 456 (Часть III)*).

³³ Примеры столкновения двух скоростей на музыкальном материале см.: *Конан Дойль А. Этюд в багровых тонах. С. 47*.

³⁴ Об аффективных знаках применительно к кинематографу см. оригинальное исследование О.В. Аронсона «Кино и философия: от текста к образу» (М., 2018).

моментов. Конан Дойль не испытывает почтения к тому, что определяется им как «мозговой чердак» (brain attic): там много «всякой рухляди», и, поскольку кое-что забывается, важно следить за тем, чтобы «ненужные сведения не вытесняли собой нужных». Что касается происхождения идеи «дворца памяти», имеется в виду мнемотехнический прием, который обычно ассоциируется с именем блестящего римского оратора Цицерона. Даже если подробности нам неизвестны, речь идет о связывании фрагмента речи (каких-либо значимых деталей: событий, имен, дат и т. п.) со зрительным образом, например с расположенными в комнате предметами. Восстановление в памяти последовательности расположения этих предметов во время выступления и давало выступающему нужный результат³⁵. В «Шерлоке» все это преобразуется в эпизоды, демонстрирующие работу мозга наглядно.

В серии «Его прощальный обет» (2014) зрителям предоставлена возможность погрузиться в mind palace Холмса, причем в такой момент, когда он, серьезно раненный, переживает клиническую смерть. Этот эпизод, длящийся в общей сложности около пяти минут, соответствует трем секундам активной работы сознания, когда надо принять простейшее и самое главное решение – как остаться в живых. Возникающая в сознании Холмса Молли помогает ему определить, куда после ранения нужно упасть – вперед или назад, чтобы потерять как можно меньше крови. Другой «помощник», Мориарти, фактически выводит Шерлока из ступора напоминанием о том, что его друг Ватсон беззащитен перед лицом смертельной опасности, которая ему угрожает. В этом же куске мы видим иронизирующего над братом Майкрофта, а также собаку Шерлока, которая своим присутствием должна отвлечь его от боли. Однако забудем этот микронарратив и обратим внимание на связки, а именно на торопливые пробежки Холмса по лестницам заброшенного дома и по пустым безличным коридорам. Нет никаких сомнений, что эти сцены лишь обозначают быстроту, с какой разворачиваются внутренние и внешние события, которые для нас, зрителей, намеренно растянуты. Всего три секунды – ни больше ни меньше. И мы легко принимаем эту условность. Но нас должно интересовать то, содержательная и изобразительная ценность чего минимальна. Поэтому в пробежках Холмса я предлагаю видеть косвенное указание на переходы, которыми только и существует этот персонаж, если мы договорились видеть в нем действие импульса или же след аффективного знака. Здесь полезно вспомнить о том, что в физикалистской философии Спинозы аффект так и понимается – как «переход»³⁶. Из акта перехода возникают ощущения, например удовольствия и неудовольствия (можно сказать, что испытываемые нами ощущения являются лишь эффектом состоявшегося перехода). Сам по себе этот переход ни от чего не зависит – это движение «от порога к порогу»³⁷, которое ощущается «в живой длительности» постольку, поскольку она сохраняет в себе различие между двумя положениями вещей³⁸.

То есть Холмс с его «дворцом памяти» и есть воплощенный переход. Мы как зрители всегда имеем дело с одними лишь эффектами, потому что наша «живая длительность» позволяет фиксировать только представления (изо-

³⁵ См.: *Гаспаров М.Л.* Цицерон и античная риторика // *Цицерон М.Т.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 24.

³⁶ *Спиноза Б.* Указ. соч. С. 508 (Часть III, Определение аффектов).

³⁷ *Negri A.* Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity. N. Y., 2013. P. 89.

³⁸ *Делёз Ж.* Спиноза // *Делёз Ж.* Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М., 2001. С. 358.

бражения). Мы не улавливаем сам по себе переход, который происходит без нашего участия и на иных скоростях, чем те, что вообще доступны человеку. Мы воспринимаем лишь конечную точку этого процесса, а сам процесс – как уже свершившийся, поскольку он произвел в нас какое-то изменение. А вот успеть за самим изменением, попасть в этот ритм мы не можем. Поэтому на нашу долю выпадают только знаки – осколки изменившегося мира. Но их нужно уметь прочесть. Их можно прочесть так, что подтвердится только то, что и без того уже известно, и тогда мы остаемся в области простых, успокоительных различий. Но можно сделать это и совсем по-другому, а именно отказавшись от двоичных структур и переключив внимание на слабые знаки, с которыми работает любой детектив. Или любой (почти любой) исследователь. Слабые знаки, надо признать, сами по себе ни о чем не говорят, и их всегда больше чем два. Слабые знаки – это та множественность, на которую раскалывается некое единое событие. И гипотеза, возникшая из их соединения, – а она может оказаться и ошибочной – восстанавливает связи там и тогда, где и когда рациональное мышление не видит в этих следах ничего примечательного. В самом деле, о чем мы узнаем в результате? О том, что случился переход, что отношения сложились в новую конфигурацию. Но отношений этих гораздо больше, чем можно было бы предположить.

* * *

Чем же так притягивает современный Шерлок Холмс своих и вправду разношерстных зрителей? Вернее, что это за способ притяжения, когда еще немного, и любовь готова обернуться простым химическим дефектом? Повидимому, здесь мы сталкиваемся с тем, что известно под именем фасцинации – завороченности, зачарованности – и что опять-таки не имеет отношения к каким бы то ни было психологическим переживаниям. (А именно так мы склонны трактовать различные варианты любовного чувства.) Эта идея приходит из наблюдений над миром животных. Как показал в свое время Роже Кайуа, известный сюрреалист и энтомолог, насекомые (и животные в целом) не столько мимикрируют под какие-то неодушевленные предметы, дабы обеспечить себе выживание, сколько подчиняются зову пространства. Иными словами, главным для них становится слияние с окружающей средой, а не следование инстинкту самосохранения³⁹. Более того, именно человек с его склонностью воспринимать подобию готов усматривать в таких процессах мимикрию под конкретный объект (например, птичий глаз), в то время как гораздо справедливее говорить об уподоблении без объекта уподобления, что Кайуа и определяет как «*влечение к пространству*»⁴⁰. Подражание в этом случае вторично по отношению к завораживающему действию как таковому: это человек в пятне на крыле бабочки видит сходство с глазом, однако в живой природе фасцинацию вызывает любой предмет округлой формы. Оставляя в стороне подробности данного разбора, выделим лишь принципиальный момент, который отмечает Кайуа и который будет развиваться им в написанных позже работах⁴¹: у зачарованного пространством организма до

³⁹ См.: Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 83–104.

⁴⁰ Там же. С. 104.

⁴¹ Об этой эволюции см.: Зенкин С.Н. Явленное сакральное (numen) // Социологическое обозрение. 2011. Т. 10. № 1–2. С. 216–220.

такой степени ослаблена личность, что он уже «не внутри “среды”, а сам... есть эта “среда”...»⁴². Нетрудно прийти к заключению о том, что не только сериал «Шерлок», но и кино в целом создает для зрителя среду, частью которой, понимая это или нет, он сам давно уже является.

Собственно, Холмс и выражает эту фасцинацию, эту завороченность зрителя уже не объектом, а той средой, в которой зритель полностью теряет автономию. Я обозначила ее выше с помощью модели нейросети и думаю, что это действительно кое-что объясняет. Мы знаем, что нейросеть «выращивается» (если речь идет о лабораторных экспериментах с простейшими животными), знаем, что она действует по принципу работы мозга, а именно передает информацию так, как в живых организмах она передается через синапсы, то есть через электрические и биохимические импульсы, посылаемые от одной клетки к другой. Мы знаем, наконец, что сеть может самообучаться и что она ошибается, при этом обладая свойством анализировать свои же ошибки (back propagation, обратная передача ошибки обучения). Нейросеть действительно во многом повторяет мозг, при том что мозг человека – это по-прежнему недостижимый для нее горизонт. К сожалению, несмотря на огромный масштаб исследований в этой области, сам мозг остается во многом загадкой. Но что наверняка известно, так это то, что в нем нет единого «центра управления», как бы тот ни назывался – шишковидной железой или (что то же самое, но немного посвежее) гомункулусом. Вместо этого «мозг действует как классическая анархистская коммуна, в которой полуавтономная работа каждого отдельного участка вносит в целое свой гармоничный вклад: от каждого участка по его способностям, каждому – по его потребностям»⁴³. Но это же означает, что мы имеем дело с системой (за неимением лучшего слова), выстраиваемой из бесконечно протекающих взаимодействий, системой, которая должна описываться не пространственными образами (несмотря на наличие отдельных участков), а топологически («сотрудничество» этих участков не привязано к какому-либо месту).

Теперь мы можем еще раз вернуться к холмсовским «чертогам разума». В них тоже нет никакого центра или специального рычага, с помощью которого можно было бы перевернуть весь мир. **Mind palace Шерлока – это открытая сеть взаимодействий, протекающих на огромных скоростях, потому что это мозг: мир как мозг и мозг как мир**⁴⁴. Какую другую фигуру бесконечной Природы можно было изобрести сегодня, как не мозг «великого детектива», то есть такой, который еще и время от времени подсказывает нам верные разгадки? Невидимые для обычного глаза отношения иногда становятся очень даже осязаемыми: кто-то обязательно должен «связать» собою Шерлока, чтобы сообщить ему другую скорость, заставив его тем самым «проявиться». И в сериале это происходит постоянно. Все эти близкие нам герои: Ватсон, Майкрофт, Морiarти, целая линия женских персонажей (Молли, Ирен

⁴² *Кайуа Р.* Указ. соч. С. 104. Вот какими словами передано понятие среды в эссе «Головокружение», причем теперь уже применительно к людям: «Обычно человек перерабатывает вещи и старается приспособить их к себе, головокружение же означает, что он уступает их напору и следует течению». Имеется в виду «особого рода соблазн», захватывающий человека на «каком-то дотелесном» уровне (*Кайуа Р.* Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М., 2007. С. 236).

⁴³ *Rose S.* The 21st-Century Brain. Explaining, Mending and Manipulating the Mind. L., 2005. P. 154.

⁴⁴ Об интеллектуальном – «мозговом» – кино, о кино как «мерцающем» мозге и о связи кино с философией см.: *Делёз Ж.* Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время. М., 2004. С. 522–537.

Адлер, миссис Хадсон, жена Ватсона Мэри, сестра Шерлока Эвр и т. д.), – все они, образуя временные пары с Холмсом, показывают лишь скромную часть того, что остается в целом неизобразимым. Они всего лишь олицетворяют отношения, возникающие и исчезающие, находящиеся в непрерывном изменении, и это сделано для нашего удобства: ведь мы легко различаем и запоминаем лица людей. А Холмс – своего рода место без места, та пустота, где происходят эти и другие актуализации, где пересекаются бесчисленные отношения, образуя в точном смысле слова сеть⁴⁵. При этом каждый персонаж имеет и свое предназначение: Ватсон – это врач-биограф, среда обитания Холмса; Майкрофт – чиновник высшего ранга, инстанция самого государства; Мориарти – смертельный враг, зло в чистом виде. Можно сказать, что Холмс обретает плоть и кровь в каждой новой связке, причем происходит это всякий раз по-разному. Но можно сказать и по-другому, и это, пожалуй, будет точнее: благодаря вмешательству Холмса (сопровожаемому «озарением») и его среда, и государство, и даже зло каждый раз приобретают новую конфигурацию. При этом «сам» Холмс не имеет «собственного» места: это всего лишь тот промежуток, через который проносятся разряды. Результатом этой встречи-вспышки оказываются слабые знаки – те самые surprising facts («необычные факты», по Пирсу), в которых по-своему отозвалось и отпечатались случившееся изменение. Их не нужно реконструировать в какую-то целостность или единство – их просто нужно уметь прочитать.

Список литературы

Адамс Г. Шерлок и его интеллектуальный стиль / Пер. с англ. Е. Теклиной. М.: АСТ; Кладезь, 2014. 160 с.

Аронсон О.В. Кино и философия: от текста к образу. М.: ИФ РАН, 2018. 109 с.

Гаспаров М.Л. Цицерон и античная риторика // Цицерон М.Т. Три трактата об ораторском искусстве / Под. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972. С. 7–74.

Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история / Пер. с итал. и послесл. С.Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004. С. 189–241.

Грин Н., Стаут У., Тейлор Д. Биология: в 3 т. Т. 2 / Пер. с англ. М.Г. Дуниной. М.: Мир, 1990. 325 с.

Делёз Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение. Кино 2: Образ-время / Пер. с фр. Б. Скурагова; ред. и вступ. ст. О. Аронсона. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.

Делёз Ж. Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. с фр. и послесл. Я.И. Свирского. М.: Per Se, 2001. С. 323–444.

Зенкин С.Н. Явленное сакральное (numen) // Социологическое обозрение. 2011. Т. 10. № 1–2. С. 197–222.

Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения / Пер. с фр. Н. Бунтман // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 83–104.

Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. 304 с.

Конан Дойль А. Собр. соч.: в 8 т. / Под общ. ред. М. Урнова. М.: Правда, 1966.

Пелевин В. iPhuck 10. М.: Изд-во «Э», 2017. 416 с.

Рузавин Г.И. Абдукция и методология научного поиска // Epistemology & Philosophy of Science / Эпистемология и философия науки. 2005. Т. VI. № 4. С. 18–37.

⁴⁵ Помимо самих дел, благодаря которым связи только множатся, образуя все более сложные фигуры, у Холмса есть и собственная сеть бездомных помощников-осведомителей (homeless network). Можно сказать, что это его щупальца или отростки – наподобие дендритов у нейронов.

- Спиноза Б. Этика / Пер. с лат. Н.А. Иванцова // Спиноза Б. Избр. произведения: в 2 т. Т. 1 / Общ. ред. и вступ. ст. В.В. Соколова. М.: Госполитиздат, 1957. С. 359–618.
- Фрейд З. Моисей Микеланджело / Пер. с нем. М.Н. Попова // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 218–233.
- Шкловский В. Новелла тайн // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 125–142.
- Bonfantini M.A., Proni G. To Guess or Not to Guess? // The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce / Ed. by U. Eco and Th.A. Sebeok. Bloomington; Indianapolis (Ind.): Indiana University Press, 1983. P. 119–134.
- Ginzburg C. Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method // The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce / Ed. by U. Eco and Th.A. Sebeok. Bloomington; Indianapolis (Ind.): Indiana University Press, 1983. P. 81–118.
- Kriesel D. A Brief Introduction to Neural Networks (2005) / Trans. by B. Kuhl. URL: http://www.dkriesel.com/_media/science/neuronalenetze-en-zeta2-1col-dkrieselcom.pdf (дата обращения: 26.08.2018).
- Negri A. Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity / Trans. by W. McCuaig. N. Y.: Columbia University Press, 2013. 128 p.
- Paavola S. Peircean Abduction: Instinct or Inference? // Semiotica. 2005. Issue 153. No. 1/4. P. 131–154.
- Peirce Ch.S. Harvard Lectures on Pragmatism (1903) // The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2: 1893–1913 / Ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington; Indianapolis (Ind.): Indiana University Press, 1998. P. 133–241.
- Peirce Ch.S. A Neglected Argument for the Reality of God (1908) // The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2: 1893–1913 / Ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington; Indianapolis (Ind.): Indiana University Press, 1998. P. 434–450.
- Petridis A. No chic, Sherlock // The Guardian. 4 Sep. 2010. URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/sep/04/sherlock-fashion-mens-coats> (дата обращения: 25.08.2018).
- Rose S. The 21st-Century Brain. Explaining, Mending and Manipulating the Mind. L.: Vintage Books, 2005. 358 p.
- The Commens Dictionary: Peirce’s Terms in His Own Words. New ed. 2014 / Ed. by M. Bergman and S. Paavola. URL: <http://www.commens.org/dictionary/term/abduction> (дата обращения: 21.08.2018).

“Brainy Is the New Sexy”: Sherlock Holmes, Abduction, and Neural Networks

Helen V. Petrovsky

Institute of Philosophy, Russian Academy of Science. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: epetrovs@iph.ras.ru

Drawing on the popular British TV show “Sherlock,” the author attempts to explore the nature of those special signs that are abundant in contemporary cinema. Historically such signs correspond to what the Italian historian Carlo Ginzburg defines as the appearance of the conjectural (or clue-based) paradigm in the contemporary social sciences. The main feature of this paradigm is a movement from effects to causes, while the causes themselves remain basically unaccounted for. But this is nothing other than the work of a detective, and the method used by Holmes is not deduction, but abduction, i. e., hypotheses springing from a careful examination of the facts. This type of logical inference is advocated by Charles Sanders Peirce; abduction for him is a way of explaining how it is possible for the new in science to appear at all. Abduction allows one to see hitherto hidden connections between various phenomena; it reveals – makes visible – a set of existing relationships. Speaking of the TV show “Sherlock,” one might suggest that Sherlock operates as a hyperfast self-learning neural network, whereas Watson, whose function is to delay and slow down the

action, adapts those speeds to the regime of human perception. Contemporary cinema demonstrates “weak signs,” to follow Peirce, which are traces of so many interactions that are taking place all at the same time. It thus becomes both their vehicle and an all-encompassing dynamic milieu that completely absorbs the spectator.

Keywords: Sherlock Holmes, Viktor Shklovsky, Carlo Ginzburg, Charles Sanders Peirce, abduction, neural network, brain, fascination, TV show, technology, weak signs, clues

References

Adams, G. *Sherlok i ego intellektual'nyi stil'* [Sherlock: The Casebook], trans. by E. Teklina. Moscow: AST Publ.; Kladez Publ., 2014. 160 pp. (In Russian)

Aronson, O. V. *Kino i filosofiya: ot teksta k obrazu* [Cinema and Philosophy: From Text to Image]. Moscow: IPh RAS Publ., 2018. 109 pp. (In Russian)

Bergman, M. & Paavola, S. (eds.) *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*, new ed. 2014 [<http://www.commens.org/dictionary/term/abduction>, accessed on 21.08.2018].

Bonfantini, M. A. & Proni, G. “To Guess or Not to Guess?”, *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, ed. by U. Eco and Th.A. Sebeok. Bloomington; Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 1983, pp. 119–134.

Caillois, R. “Mimikriya i legendarnaya psikhasteniyaya” [Mimicry and Legendary Psychasthenia], trans. by N. Buntman, in: R. Caillois, *Mifi chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Myth and the Man. Man and the Sacred]. Moscow: OGI Publ., 2003, pp. 83–104. (In Russian)

Caillois, R. *Igry i lyudi. Stat'i i esse po sotsiologii kul'tury* [Man, Play and Games. Essays on the Sociology of Culture], trans. by S. N. Zenkin. Moscow: OGI Pub., 2007. 304 pp. (In Russian)

Conan Doyle, A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], 8 Vols., ed. by M. Urnov. Moscow: Pravda Publ., 1966. (In Russian)

Deleuze, G. “Spinoza”, in: G. Deleuze, *Empirizm i sub'ektivnost': opyt chelovecheskoi prirode po Yumu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: uchenie o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza* [Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature. Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties. Bergsonism. Spinoza], trans. by Ya. I. Svirskii. Moscow: Per Se Publ., 2001, pp. 323–444. (In Russian)

Deleuze, G. *Kino. Kino 1: Obraz-dvizhenie. Kino 2: Obraz-vremya* [Cinema 1: The Movement-Image. Cinema 2: The Time-Image], trans. by B. Skuratov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2004. 624 pp. (In Russian)

Freud, S. “Moisei Mikelandzhelo” [The Moses of Michelangelo], trans. by M.N. Popov, in: S. Freud, *Khudozhnik i fantazirovanie* [Art, Imagination and Fantasy]. Moscow: Respublika Publ., 1995, pp. 218–233. (In Russian)

Gasparov, M. L. “Tsitseron i antichnaya ritorika” [Cicero and Ancient Rhetoric], in: Cicero, *Tri traktata ob oratorskom iskusstve* [On the Ideal Orator (in three books)], ed. by M. L. Gasparov. Moscow: Nauka Publ., 1972, pp. 7–74. (In Russian)

Ginzburg, C. “Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, ed. by U. Eco and Th.A. Sebeok. Bloomington; Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 1983, pp. 81–118.

Ginzburg, C. “Primety. Ulikovaya paradigma i ee korni” [Clues, Myths and the Historical Method], in: C. Ginzburg, *Mify – emblemy – primety: Morfologiya i istoriya* [Myths – Emblems – Clues: Morphology and History], trans. by S. L. Kozlov. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2004, pp. 189–241. (In Russian)

Green, N. P. O., Stout, G. W. & Taylor, D. J. *Biologiya* [Biological Science], Vol. 2, trans. by M. G. Dunina. Moscow: Mir Publ., 1990. 325 pp. (In Russian)

Kriesel, D. *A Brief Introduction to Neural Networks* (2005), trans. by B. Kuhl [http://www.dkriesel.com/_media/science/neuronalenetze-en-zeta2-1col-dkrieselcom.pdf, accessed on 26.08.2018].

Negri, A. *Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity*, trans. by W. McCuaig. New York: Columbia University Press, 2013. 128 pp.

Paavola, S. “Peircean Abduction: Instinct or Inference?”, *Semiotica*, 2005, Issue 153, No. 1/4, pp. 131–154.

Peirce, Ch. S. “Harvard Lectures on Pragmatism (1903)”, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol. 2: 1893–1913, ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington; Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 1998, pp. 133–241.

Peirce, Ch. S. “A Neglected Argument for the Reality of God (1908)”, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol. 2: 1893–1913, ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington; Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 1998, pp. 434–450.

Pelevin, V. *iPhuck 10*. Moscow: “E” Publ., 2017. 416 pp. (In Russian)

Petridis, A. “No chic, Sherlock”, *The Guardian*, 4 Sep. 2010. [<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/sep/04/sherlock-fashion-mens-coats>, accessed on 25.08.2018].

Rose, S. *The 21st-Century Brain. Explaining, Mending and Manipulating the Mind*. London: Vintage Books, 2005. 358 pp.

Ruzavin, G. I. “Abduktsiya i metodologiya nauchnogo poiska” [Abduction and the Methodology of Scientific Inquiry], *Epistemology & Philosophy of Science / Epistemologiya i filosofiya nauki*, 2005, Vol. VI, No. 4, pp. 18–37. (In Russian)

Shklovsky, V. “Novella tain” [The Mystery Story], in: V. Shklovsky, *O teorii prozy* [Theory of Prose]. Moscow: Federatsiya Publ., 1929, pp. 125–142. (In Russian)

Spinoza, B. “Ethics”, trans. by N. A. Ivantsov, in: B. Spinoza, *Izbr. proizvedeniya* [Selected Works], Vol. I, ed. by V. V. Sokolov. Moscow: Gospolitizdat Publ., 1957, pp. 359–618. (In Russian)

Zenkin, S. N. “Yavlennoe sakral’noe (numen)” [Manifestation of the Sacred: The Numen], *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2011, Vol. 10, No. 1–2, pp. 197–222. (In Russian)