Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. No 4 | ISSN: 2658-7734
Mass Culture | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i4.689

Topological Reflection on Intelligence: Holmes vs House

Svetlana V. Obolkina*

Institute of Philosophy and Law, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences. Yekaterinburg, Russia.
Email: obol2007[at]mail.ru ORCID https://orcid.org/0000-0002-6644-104X

* — corresponding author

Received: 17 September 2025 | Revised: 23 November 2025 | Accepted: 30 November 2025

Abstract

Topological reflection is an analytical method through which the author *analyzes* how culture can preserve itself while simultaneously being renewed. It concerns the formation of what is proper to culture. The author draws on V. V. Savchuk's work and further develops several lines of Savchuk's research. The object of the study is the coupling and competition between human and machine intelligence. Its subject is the Topos of Superintelligence. The author examines the image of Sherlock Holmes as a variant of the Superintelligence Topos. The discussion considers the formation of this topos in the era of neo-Romanticism, its ontological foundations, and its connection to the principle of Zadigism. The discussion then turns to the series "Sherlock" and "Dr. House" and demonstrates that the Topos of Superintelligence has changed because, in the contemporary context, machine intelligence no longer provides a basis for Romantic productivity. In other forms of the detective genre in the early twentieth century, an image of reality emerged that did not resonate with the culture of its time but gained attention in the early twenty-first century. This image becomes the ontological basis for the transformation of the Topos of Superintelligence. The author concludes that the unconscious of culture is shifting the strategy for developing intelligence toward specifically human competencies.

Keywords

Topos: Topological Reflection; Topological Approach; Culture; Intelligence; Superintelligence; Machine Intelligence; AI; Sherlock Holmes; Dr. House

This work is licensed under a Creative Commons "Attribution" 4.0 International License
© 2026 Svetlana V. Obolkina

Galactica Media: Journal of Media Studies. 2026. № 4 | ISSN: 2658-7734
Исследования массовой культуры | https://doi.org/10.46539/gmd.v8i4.689

Топологическая рефлексия об интеллекте: Холмс vs Хаус

Оболкина Светлана Викторовна*

Институт философии и права Уральского отделения Российской Академии наук.
Екатеринбург, Россия. Email: obol2007[at]mail.ru ORCID https://orcid.org/0000-0002-6644-104X

* — корреспондирующий автор

Рукопись получена: 17 сентября 2025 | Пересмотрена: 23 ноября 2025 | Принята: 30 ноября 2025

Аннотация

Топологическая рефлексия связана с анализом интенций культуры в отношении формирования ее собственного культуры и способности оставаться самой собой в условиях перманентного обновления. Автор опирается на разработанные В.В. Савчуком принципы топологической рефлексии и продолжает собственные исследования с применением этого метода. Объект исследования — сопряжение и/или конкуренция человеческого и машинного интеллекта. Предмет исследования — топос Суперинтеллекта. Прослеживается эволюция субтопоса «Шерлок Холмс». Показаны условия формирования этого образа в эпоху неоромантизма. Рассматриваются онтологические основания данного топоса и его связь с принципом задигизма. Далее на материале сериалов «Шерлок» и «Доктор Хаус» продемонстрировано, что топос Суперинтеллекта существенно трансформируется в современных условиях, когда машинный интеллект уже не служит источником романтической продуктивности. Образ реальности, предложенный в других модусах детективного жанра, но не востребованный культурой в начале XX в., в начале XXI в. становится онтологической презумпцией и *корректирует* топос Суперинтеллекта. Сделан вывод о том, что культурное бессознательное переориентирует стратегию развития интеллекта в пользу специфически человеческих компетенций.

Ключевые слова

топос; топологическая рефлексия; топологический подход; культура; интеллект; суперинтеллект; машинный интеллект; ИИ; Шерлок Холмс; Доктор Хаус

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons “Attribution” («Атрибуция») 4.0
© 2026 Оболкина Светлана Викторовна

Интеллект – собственное человека (?)

В осмыслении собственного можно выделить как минимум две базовые стратегии: вектор обороны и вектор интереса. Само слово «оборона» предполагает удержание собственного в борьбе. Латинское слово «интерес» (“inter” + “esse”) изначально означало противоположную интенцию: «быть/находиться между». Оно и сегодня несет коннотации совместности и расширения, предполагая, что «я» открывается навстречу чему-то или кому-то.

Вектор обороны как стратегия формирования собственного может быть проиллюстрирован на примере подхода М. Штирнера: у человека «в собственности» есть лишь его эмпирическое Я; все силовые линии существования ведут от Я и на нем же замыкаются; социальные конструкты суть «привидения» (живут, не будучи живыми). Человек призван отстаивать то единственное, что ему принадлежит:

> «Я не отступлю боязливо перед твоей и вашей собственностью; нет, и на нее буду всегда смотреть как на мою собственность, которую мне нет надобности “уважать”. Поступайте и вы точно так же с тем, что вы называете моей собственностью! При таком взгляде на вещи мы, наверное, сумеем столковаться друг с другом» (Штирнер, 1994, с. 236).

В рамках этой стратегии интеллект выступает базовым собственным человека. Согласно этому подходу, сегодня (то есть в ситуации экспансии машинного интеллекта) мы все призваны к перманентной обороне от посягательств на нашу собственность. ИИ пришел не для того, «чтобы договориться».

Вектор интереса как стратегия означает противоположное: не существует некой изначальной «нищеты» человека – он всегда богат собственным, поскольку включен во многие социальные контексты. В процессе его бытования актуализируются различные возможности и перспективы, благодаря чему он обогащается «собственностью». Собственное – это вопрос захваченности и активности. «Мы ничему не принадлежим так, как своему, не в смысле юридически за мной записанности, а в том смысле, в каком мы говорим, что заняты своим или не своим делом» (Бибихин, 2012, с. 101). С этой позиции круг вопросов о собственном-интеллекте в контексте ИИ становится шире: возможно ли сотрудничество с ИИ без утраты человеком собственного? Что в таком случае означает интеллектуальная деятельность «по-человечески»? Наше ли это дело сегодня (и завтра) – мыслить?

Данное исследование проводится в рамках второго подхода. Мы захвачены (во многих смыслах) ИИ, и мы не столько отстаиваем границы человеческого, сколько перманентно выстраиваем их, одновременно выясняя пределы человеческого и машинного, сокращая или расширяя собственное в зависимости от понимания обоих.

Рассмотрение обозначенной проблематики требует комплексного анализа и, соответственно, разнообразия методов. В числе перспективных —

топологический подход и метод топологической рефлексии. Далее, во-первых, будут проанализированы принципы топологического подхода; во-вторых, будет обоснована актуальность метода топологической рефлексии; в-третьих, этот метод будет применен на конкретном эмпирическом материале для ответа на сформулированные вопросы.

Топологическая рефлексия

В топологическом подходе важны интуиции «заземления» и внимание к конкретике жизненного опыта и, соответственно, к категориям тела и телесности. «Формирование человеческого бытия протекает в ходе коммуникации, представляющей собой род телесных взаимодействий, которые, опространствливаясь, превращаются в различные формы социального мира <…> Тело всегда противо-поставленно извне – «мне» или другому» (Азаренко, 2016, с. 414).

Эпистемологические интуиции телесности опираются на онтологический базис понятия «тело»: «<…> всякое тело ограничено “здесь” и “теперь”» (Фома Аквинский, 2003, с. 75); «<…> быть в месте, значит быть измеренным и объемлемым этим местом» (с. 95). То есть «тело» – это описание такого способа бытия, который предполагает отдельность, локальность, различие среди подобного. Если же речь идет об онтологических интуициях элементов *внутри* тела, то на первый план выходят категории «уместности» и «свойственности»; тело – это *место быть* для элементов некой целостности. Лишь в таком онтологическом аспекте интуиции телесности служат основанием аналитики локальности и «собственного».

Топос, понимаемый как «место», — это общее место быть для тех, кто воспринимает определенный социум как свой. Чувство *своего места быть* связано с таким восприятием семиосферы, которое характеризуется определенностью: «То, как мы осознаем себя, что выделяем в себе определяющее нас, что ценим в себе, что полагаем естественным, а что противоестественным, то и опознаем в себе как исходное, то и ищем в прошлом, то и находим» (Савчук, 2013а, с. 195). Единство *своей* семиосферы маркируется топосами как риторическими конструктами. Поэтому двойственность значений понятия «топос», идущая от Аристотеля, случайна лишь отчасти. Она становится закономерной, когда мы используем топологическую оптику в анализе культуры: топос как место — в аспекте границ своего места-времени; топос как «общее место» — в аспекте коммуникации среди своих. Поэтому анализ топосов как «общих мест культуры» является методом исследования культурной специфики, при котором мы не отрываемся от жизненного праксиса, не уходим в абстракции универсалистского измерения культуры и не теряем из виду интенции конкретного «тела» культуры.

При этом имеет смысл отличать «топос» от близких концептов, связанных с анализом текстов, общих для носителей единого языка и единого социо-

культурного пространства, — например, таких, как «архетип», «прецедентное имя», «мем» и др.

«Топос» близок к «архетипу» смысловой ориентированностью, но топос – это место (в топографическом и риторическом смысле), где смысл не только сохраняется, но может и радикально обновляться.

Принцип синхронной захваченности многих одним смыслом роднит категории «топос» и «мем». Д. Рашкофф, развивая биологические аллюзии Р. Докинза, интерпретирует медиа-события в качестве медиа-вирусов (мемов): «Данный термин не является метафорой. Нельзя сказать, что эти медиа-события “похожи” на вирусы. Они и есть вирусы» (Рашкофф, 2003, с. 10). Но мем (или медиа-вирус) – это чистая экстенсивность, тактика «быстрого реагирования», тогда как топос – это интенсивность, «копание внутрь», постоянное творческое развитие определенного смыслового пространства.

Очевидно также пересечение концептов «топос» и «прецедентное имя»: речь идет о ситуации, когда, например, имя героя популярного произведения продолжает работать в качестве имени-символа. В этом случае узнаваемые черты литературного образа переносятся на определенную ситуацию и позволяют ее отчасти характеризовать. «Топос» также связан с процедурами метафоризации и типизации, однако его основная функция как феномена, известного «всем и каждому», связана не с переносом имени на тот объект, который принципиально не связан с обстоятельствами рождения этого имени, но, наоборот, со стабильностью «общего места». Смысл не смещается, но уточняется; тем самым культура трансформируется, оставаясь при этом самой собой. «Культурологическая трактовка топоса сводится к пониманию его как категории культуры, фиксирующей ее “генетический код”» (Махов, 2001, с. 1076).

Для более глубокого понимания концепта «топос» и оснований метода топологической рефлексии мы отсылаем читателя к работам В.В. Савчука (2012a, 2012b). Подчеркнем ключевые для нашего исследования положения: топос связан с выживанием конкретного «тела» культуры; в нем реализуется «чувство коллективного тела, архаическая синкретичность места, климата, биологического и социального» (2012b, с. 312). В топосах аккумулируются реакции, выступающие ответами на судьбоносные для данной культуры вопросы: «Результатом топологической рефлексии является не картина мира, но способ его сохранения, способ выживания в радикально изменившихся условиях» (2012b, с. 347). Кроме того, метод топологической рефлексии многогранен, но неизменно сохраняет принцип диалогичности. Не случайно, как показано в исследовании С.Г. Ушкина (2019), основы топологического подхода впервые были реализованы в работах М.М. Бахтина.

Диалогичность связана с невозможностью «рассредоточения» или «размывания» акторов. В этом и проявляются интуиции телесности как такого бытования, в котором у каждого актора есть собственное место/

способ быть. Именно поэтому топологическая рефлексия может выступать инструментом анализа тождества и различий культур в рамках проекта принципиально унифицированного будущего (Автор, 2020). На материале топоса Киборга был проведен анализ «диалога» азиатской и европейской культур в трансгуманистической перспективе; выявлены признаки того, что культура не резонирует с футурологическими глобалистскими проектами. Возможна также топологическая рефлексия общечеловеческого измерения культуры, но лишь в том случае, если вновь возможно говорить о диалоге – на сей раз не разных культур, а человечества и не-человечества (Автор, 2022). Таким образом, валидность метода топологической рефлексии определяется возможностью контакта культуры с таким Другим, который существует особым образом: в качестве актора некоего непроявленного диалога. Непроявленность, понимаемая как неочевидность и неартикулированность, коррелирует с представлением о бессознательном, поэтому становится возможным говорить о бессознательном культуры.

Было бы ошибкой предположить, что можно просто перенести термин «бессознательное» из психологии индивидуума (тем более что и там он не определен однозначно) в психологию масс. До определенного момента можно следовать за К. Юнгом – в той мере, в которой для нас будут значимы коннотации древности и первичности, а также принцип синхроничности в смысле особой онтологии, при которой причинно-следственные отношения не выстроены в линейные зависимости. Однако при обращении к топосам понимание бессознательного культуры расходится с психоаналитическими коннотациями. Для психоанализа под(бес)сознательное – это то, что, если и (про)явилось, то в форме оговорок, снов, компульсий, неврозов или откровений в ходе терапии. Топос же – это нечто вполне очевидное. «Общие места» на то и общие, чтобы быть известными, понятными, популярными. Любой «разбирается» в топосе, и потому топос – топос. Но при этом топологическая рефлексия, как подчеркивает В.В. Савчук, имеет дело с глубинными, избегающими прямого отображения факторами; они улавливаются лишь как отражение, причем не прямого, а словно бы под углом. «Рефлексия невозможна вне и без флексии, без той зеркальной, полированной поверхности, дающей тождество угла падения и отражения» (2012a, с. 183). Возникшее «непрямое отражение» заставляет обратить на себя внимание, часто пугает, бодрит. Для этого топос должен являть монстра, если понимать это слово в строгом семантическом смысле: речь о предупреждении. К монстрам же применяются особые эпистемологические требования: они должны прежде всего воплощать нечто значимое и лишь затем — существовать; монстры важны, поскольку воплощают тот или иной вариант судьбы. За рождение таких «монстров» отвечает под(бес)сознательное культуры, и массовое искусство с его потребностью в сильных мифах, архетипах, воспроизводимых снова

и снова (если не сказать навязчивых) паттернах, является богатейшей средой его проявления.

Именно в «вивариуме» массовой культуры путем комплементации разнородного и гипостазирования результата этого сцепления человек выращивает Другого, от которого «зависит» судьба культуры/человечества. Будь то оборотень или киборг, он возникает в результате отчуждения человеком части собственной природы, последующего неузнавания себя в этом Другом и дальнейшей заинтересованности в нем в формах влюбленности или ужаса.

Пугаясь такого монстра, человек боится себя, поскольку его эпистемологический оптимизм не распространяется на самого себя. Человек может успокаивать себя тем, что знает вселенную, Бога или другого человека, но не знает, чего он может ожидать от себя в той или иной ситуации, которой еще не переживал. Человеку остается лишь надеяться, что он не окажется монстром. То же самое касается и человечества: культура может лишь надеяться, что человечество является действительно разумной формой существования. Культура всегда подозревает человечество в фатальной неразумности и исходя из этого подозрения творит Другого-монстра, чтобы в контактах с ним понимать себя и свои желания.

На протяжении длительного времени культура выращивает монстра Суперинтеллекта, создавая его путем комплементации человека и машины. Рефлексия не прекращается почти два века; «вивариум» массовой культуры порождает различные модусы (субтопосы) Суперинтеллекта.

Эволюция топоса Суперинтеллекта

Топос, связанный с темой интеллекта, появляется тогда, когда подвергается сомнению постулат разумности человека. Романтизм стал мировоззренческой ситуацией, в которой приоритет рацио перестал быть антропологической аксиомой. Более того, в нем ярко проявилась амбивалентность силы и бессилия человека.

Просвещение сформулировало задачу реализации максимы всеобщего счастья, при этом весь социальный функционал уже не распределялся между социальными стратами, а последовательно сосредоточивался в каждом «атоме». Индивидуум отныне должен был быть прекрасно образованным (вспомним один из основных проектов О. Конта – всеобщее высшее образование), реализованным в качестве «достойного буржуа» (то есть быть успешным предпринимателем); каждый мужчина должен был быть воином (современное понимание всеобщей военной обязанности формируется во время событий Французской революции); индивидуум должен был обладать полноценным знанием добра и зла в политическом и религиозном аспектах (развитие института представительной демократии, установок «естественной религии» и квиетизма). Отдельно следует отметить требование развитого чувства прекрасного и почти обязательной способности к творческому само-

выражению. Вполне закономерно, что романтизм породил не только образ человека, живущего на пределе жизненной активности, но и дополняющий его образ человека разочарованного и бездеятельного, оглушенного бременем бытия и мировой скорбью. И лишь для некоего «простого» человека оказалась возможна жизнь вне этой ответственности и боли. Романтическая радикализация породила дистинкцию: есть «обычный человек», небогатый талантами и желаниями и потому способный к внутреннему комфорту и конформизму; и есть человек «необычный», который наделен талантами сверх меры, и потому отличается вечной неуспокоенностью духа, а его жизнь оказывается трудной.

С точки зрения истории стилеобразования данное расщепление разворачивается на протяжении XIX в., когда реакцией на первую стадию романтизма выступили реализм, натурализм и позитивистские мотивы абсолютизации «здравого смысла». Но уже в конце XIX – начале XX в. романтизм переживает возрождение: неоромантизм «стал воплощением преемственности стиля прошлого века, но вместе с тем и совершенно самостоятельным явлением, обладавшим творческим потенциалом» (Толмачёв, 2003, с. 640). Романтическое противопоставление «обычного» и «сверх-обычного» обостряется, приобретая особые черты: персонажи неоромантиков «чаще всего не титаны и не сказочно-мифические существа, они порождены конкретной реальностью, но при этом щедро наделены силой духа, неукротимостью чувств и высокими устремлениями. Их борьба приобретает не столько метафизически-мировой, сколько конкретно-социальный, общественно-политический характер» (Леонова, 2010, с. 9).

Именно в неоромантизме появляется «монстр» Шерлок Холмс (далее ШХ). М. Урнов показывает, что А. К. Дойл разделял свойственное неоромантикам стремление — «открыть средь бела дня некую тайну», открыть «дверь в необычное», однако при этом следовал собственному правилу:

> «Чтобы отыскать эти непонятные явления и необычайные ситуации, мы должны обратиться к самой жизни, ибо она всегда способна на большее, чем любое усилие фантазии» (1986, с. 494).

Образ ШХ с момента появления получил настолько мощный отклик у публики, что обрел собственную мифологию, независимую от усилий А. К. Дойла. Достаточно упомянуть устойчивые слухи о том, что ШХ – это реально существующий человек, и о неприятии публикой «убийства» Дойлом своего персонажа. Многие исследователи отмечают, что именно ШХ способствовал формированию культа знаменитостей 80–90-х гг. XIX в. До определенного исторического момента топос Суперинтеллекта можно было отождествлять с образом ШХ.

Важно понять, почему именно ШХ становится общим местом, нарицательным именем не просто сыщика, а фигуры, способной успешно расследовать любую проблему, хотя возникший в XIX в. детективный жанр породил

множество культовых героев-детективов: Жюль Мегрэ у Ж. Сименона, Эркюль Пуаро и мисс Марпл у А. Кристи, Арсен Люпен у М. Леблана, отец Браун у Г. Честертона и др.

Уже современники Дойла активно исследовали феномен популярности ШХ. В публикации 1929 г. говорится, что Дойл «вдохнул жизнь» в разработанную А.Э. По «формулу детектива» и наиболее точно воплотил сам «нерв» нового литературного жанра:

> «В своей самой суровой форме детективная история – это чисто аналитическое упражнение, и как таковая она может быть высококлассным произведением искусства в своих весьма искусственных пределах. <…> Он обладает аристотелевским совершенством начала, середины и конца» (Sayers, 1929, pp. 22–23).

ШХ сам становится формулой, которую легко считывает читатель. В его действиях обнаруживается один и тот же паттерн активности, который связан с принципом задигизма. Это понятие акцентирует внимание на характере функционирования детали в повествовании: «Принцип “задигизма” отражает еще одну природную особенность детали: она способна фиксировать причинно-следственные связи» (Филюшкина, 2012, с. 63). Речь идет о деталях, которые другие герои повествования не замечают, а если и замечают, то не могут на их основе выстроить целостную картину произошедшего. «Обычные» люди «смотрят, но не видят», тогда как Суперинтеллект обладает способностью воссоздавать все причинно-следственные цепочки на основе незначительных фрагментов реальности, попавших в поле его зрения.

Такое понимание аналитичности становится одним из важнейших факторов очарования ШХ. Помимо художественных достоинств образа, огромную роль в его массовом признании играет резонанс с онтологическими позициями, лежащими в основе принципа задигизма. Речь идет о внутреннем согласии рассматривать реальность как цепочки причин и следствий, не предполагающие вмешательства того, что связывается с понятиями неопределенности и случайности. Здесь действует глубоко укоренившееся убеждение: использование этих понятий «обычными людьми» является следствием их гносеологического несовершенства, тогда как для Суперинтеллекта нет ни фактора неопределенности, ни понятия случая, и потому подобных гносеологических ограничений для него не существует.

Успех образа ШХ показывает: задигизм работает настолько, насколько это допускает характер воображаемой реальности. Созданный А.К. Дойлом образ реальности (в контексте историй о ШХ) онтологически фундировал валидность задигизма: в этой реальности нет сбоев предсказуемости. ШХ тем умнее, чем типичнее люди вокруг него, чем типичнее паттерны ситуаций. А в историях Дойла они типичны всегда. Да, перед читателем разворачивается таинственная история, однако взгляд ШХ «видит ее насквозь», выявляя то, что произошло «на самом деле». И то, что он обнаруживает, всегда тривиально. Нетривиален лишь интеллект, который может устранить

завесу, скрывающую цепочки вполне однообразных причин и следствий. Это является главным «открытием» каждой новеллы о ШХ, и поэтому, несмотря на то что активность ШХ сводится к небольшому набору повторяющихся схем, рассказы о нем не надоедают читателю. Сам Дойл, как известно, не питал особой любви к своему герою, но публика требовала продолжения.

С точки зрения топологической рефлексии этот резонанс с массовым восприятием означает момент выбора коллективным бессознательным стратегии выживания, ориентированной на контроль и предсказуемость. Успех в преодолении онтологической смутности, неопределенности и хаоса реального укрепляет приверженность к этому топосу. Поэтому ШХ оказывается героем-интеллектуалом на службе человечества. Но при этом он все же смотрит на человечество как будто из иного пространства, словно занимая положение на границе человеческого и машинного интеллекта. В этот исторический период человечество готово передать машине функции интеллекта.

XIX век уверенно поставил вопрос о машинном интеллекте, о его необходимости, возможностях и перспективах появления. Это период активного строительства логических машин. К 1801 г. относится первое упоминание о «Демонстраторе» Ч. Стенхоупа – машине, которая может рассматриваться в качестве переходного звена между конструкциями в духе «машины» Луллия и опередивших свое время проектов Лейбница и теми прорывными идеями, которые определили траекторию развития инженерных решений в направлении ИИ. В 20–30-е гг. XIX в. появились машина С.Н. Корсакова, машины Ч. Бэббиджа; в середине века – машины А. Сми и С. Джевонса. Последняя из перечисленных машин уже настолько близка современным вариантам умных машин, что, как считает Шилов, следует «поместить Джевонса в пантеон компьютерной славы» (Шилов, 2004, с. 12). В романе Б. Стерлинга и У. Гибсона «Машина различий»[1] изображен мир XIX в., в котором умные машины получили широкое распространение. Важнейший элемент художественного эффекта романа – ощущение абсолютной органичности присутствия умных машин в европейской и североамериканской культуре того периода.

Несмотря на то, что фактически разработки умных машин в конце XIX – начале XX в. еще находятся в зоне лиминальности, на уровне решений «культурного бессознательного» выбор уже сделан: топос Суперинтеллекта показывает, что приоритетными будут именно те интеллектуальные компетенции, которые могут стать функциями технических артефактов.

Сам Дойл говорил о своем герое: «Если [Холмс] иной раз и наскучивал, то лишь оттого, что в его характере нет полутонов. Он счётная машина, и любая деталь, что-либо добавляющая к его облику, ослабляет этот эффект» (Дойл, 1990, с. 9).

1 Это устоявшийся вариант перевода. Однако более точным представляется вариант «Разностная машина».

> «Всякие чувства, а тем более [любовь], были ненавистны его холодному, точному и поразительно уравновешенному уму. Мне кажется, он был самой совершенной мыслящей и наблюдающей машиной, какую когда-либо видел мир, но в роли влюблённого ему было бы не по себе» (Дойл, 2019, с. 155).

В многочисленных воплощениях образа ШХ герой становился то более, то менее человеком, но этот мотив остается константой.

> «В сравнении с героем Эдгара По Шерлок всего лишь делает шаг, весьма значимый для детективной литературы, но недостаточный для того, чтобы стать полноценным человеком, каким является патер Браун» (Варешин, 2020, с. 89).

Таким образом, с помощью топоса ШХ культура заранее, задолго до появления самого феномена и получив лишь намеки от философов и механиков, исследует не-человеческий интеллект, реализованный сегодня в различных вариантах ИИ. Но осмысление этой проблемы коллективным бессознательным не прекращается на протяжении XX и XXI вв. И мы можем увидеть, что этот топос претерпевает существенную трансформацию, поскольку современность уже не предвкушает появление машинного интеллекта, а непосредственно взаимодействует с ним. Перед культурой встают новые вопросы, и она решает их, снова и снова обращаясь к топосу Суперинтеллекта. При этом цивилизация предоставляет для этого новые медиа-инструменты.

Воздействие новых медиа – кино- и телеискусства – формирует новую среду реализации топосов. Топос, воплощенный как кинообраз, обладает высокими культурогенными свойствами: во-первых, потому что кино – это поликодовое произведение, соединяющее в себе множество семиотических систем. Во-вторых, значима его массовая доступность. В игровом кинематографе это свойство усиливается, а в формате телесериала достигает предельного выражения. Безусловно, необходимость соответствовать «массовым вкусам» часто выступает препятствием для реализации творческого потенциала. Но для развития топосов такая ситуация, напротив, плодотворна.

Кино как пространство, в котором осуществляется «кодирование вербального высказывания создателей фильма в аудиовизуальную форму; передачу этого высказывания; процесс его декодирования и понимания зрителем» (Линьков, 2023, с. 61), сыграло значительную роль в переводе вербального содержания рассказов Дойла о ШХ в формат интермедиальности. Одно из самых популярных современных воплощений образа ШХ – телесериал «Шерлок» (Moffat & Gattis, 2010–2017). В этом произведении от первого сезона к последнему происходит трансформация топоса ШХ.

Изначально авторы, реагируя на отзывы зрителей, были вынуждены усилить базовый мотив образа ШХ, то есть его «машиноподобность»: «После неудачного “пилотного” выпуска авторы решили сдвинуть фокус внимания на его почти сверхчеловеческие дедуктивные способности» (Мищенко, 2017). ШХ в этом сериале находится на стороне машины даже

в большей степени, чем у Дойла; мизантропия Шерлока заметно акцентирована. Он человек, однако в его системе ценностей приставка «сверх» – единственное, что примиряет его с необходимостью быть человеком. Показательна лексика, которую ШХ использует применительно к себе, например в разговоре о «невежестве» ШХ и доктора Ватсона относительно вращения Земли вокруг Солнца (1 сезон, 3 серия):

– Я это удалил.

– Удалил?

– Послушай. Это (показывает на свою голову) – мой жесткий диск. Люди заполняют его всяким мусором, который мешает найти мне необходимое. Понятно? <…> Для меня важно одно – работа. Без нее мой мозг ржавеет.

Когда Холмс настаивает (1 сезон, 4): «Про нераскрытые не пиши», Ватсон отвечает:

– Пусть люди верят, что ты – человек.

– Зачем?

– Затем, что так интересней.

– Нет, с чего ты взял?

В следующей серии (1 сезон, 5 серия):

«О, Джон, как же я тебе завидую. Твой мозг так прост, незатейлив, почти не используется. Мой как мотор, постоянно работает, того и гляди взорвется, как паровая бомба. Я должен заняться делом!»

К этому моменту усиливаются художественные эффекты, передающие машинизацию ментальной деятельности: ШХ буквально манипулирует ментальными объектами так, как если бы они находились вместе в одном пространстве, тогда как остальные люди – вне его (это передается с помощью визуальных эффектов).

Таким образом, изначально образ Шерлока представлен вполне канонично: он «немного машина» и озвучивает принципы подхода к реальности, представляющие собой радикальное воплощение принципа задигизма. Именно в этом заключается онтологическое основание превосходства ШХ над другими героями. При более внимательном рассмотрении те же положения могут быть интерпретированы как онтологические принципы ИИ, каким его представляют люди, уверенные в его превосходстве и одновременно опасающиеся его мощи. Можно сказать, что машинные аллюзии ШХ, проявившиеся в самом начале последнего сезона (4-й сезон, 1-я серия), вплотную приближают героя к образу «опасного ИИ»:

«Мир сплетен из миллиардов жизненных нитей, связанных друг с другом. То, что мы называем предчувствием, это лишь шевеление паутины. Если бы можно было влиять на дрожание каждой нити, будущее стало бы предсказуемым, неотвратимым, как математика»

Однако к последнему сезону происходит неожиданное смещение: ШХ «становится человеком».

Появление сестры – явное отступление от канонического нарратива (что, кстати, вызвало резкую критику многих фанатов сериала). С точки зрения анализа реализации топоса Суперинтеллекта это нетривиальный ход: теперь Суперинтеллект – уже не Шерлок, а Эвр. Если ШХ балансировал на грани «сверхчеловечности», то Эвр уверенно перешла эту грань. «Это представить трудно. ‹…› Эвр квалифицировали как гения, определяющего наш век», – резюмирует Майкрофт Холмс (4-й сезон, 3-я серия).

Мы не знаем наверняка, чем объяснить эту вольность авторов сериала. Однако предмет нашего исследования – топос, то есть «мысле-место», в котором человечество анализирует важнейшие смыслы, поэтому можно утверждать: авторы следуют траектории «культурного бессознательного». Это связано с тем, что контекст осмысления интеллекта в начале XXI в. иной, нежели в начале XX. Машинность интеллекта уже не служит поводом для романтической продуктивности. Человечество уже не мечтает о машине-суперинтеллекте, поскольку она уже существует. ИИ и есть тот «гений», который «определяет наш век».

Но что же делает Эвр как Суперинтеллект в сериале? Казалось бы, уничтожая Шерлока, она тем самым усиливает «человеческую часть» его существа.

Показательна сама последовательность этого процесса. Изначально Эвр изучает Шерлока: «Пожалуйста, подключи своих друзей, Шерлок. Я хочу посмотреть, как ты взаимодействуешь с близкими людьми» (4 сезон, 3 серия). Суперинтеллект обращается к анализу предельных состояний человеческого бытования: смерти близких, переживания вины и возможной любви Шерлока к Молли Купер. Попутно происходит трансформация жанра: чем дальше, тем меньше в сериале детектива; аналитическое начало уступает место драматическому эффекту. Кульминационный момент этой драмы – морально-этическая развилка для главных героев: «Пять минут. Ей понадобилось всего пять минут, чтобы убить в нас людей», – говорит Ватсон в той же серии. В ответ ШХ впервые занимает позицию на стороне человеческого: «Только не в мою смену».

Шерлок вдруг осознает, что Эвр – воплощение одиночества: «Я оказываюсь в самолете. Я потерялась, я совсем одна, и никто не слышит меня». Грехи, совершенные ею из-за боли одиночества, оказываются прощены: если человек радикально одинок, некому оценивать его поступки; фактически наказание существует, однако остается неясным, воспринимает ли его Эвр как наказание. «Она молчит. Она ушла за пределы нашего понимания».

Можно считать это пророчеством или намеком: Суперинтеллект будет творить страшное, до тех пор, пока мы не осознаем, что человек – не *над* и не *под* ИИ; человеческий интеллект – не *вместо*, а *вместе* с ИИ.

Совместное творчество и возникающая в нем синергия – единственный путь преодоления наиболее мрачных прогнозов в отношении ИИ.

Конечно, авторская воля создателей сериала еще не свидетельствует о завершенной трансформации топоса Суперинтеллекта, то есть о состоявшемся выборе культурного бессознательного. Но мы можем констатировать, что этот топос находится в состоянии активной трансформации; темы интеллекта, суперинтеллекта, машинного интеллекта и человеческого будущего снова и снова становятся предметом рефлексии. Если взглянуть на топос Суперинтеллекта шире, чем собственно образ ШХ, можно найти подтверждение того, что в этом топосе существенно возрастает удельный вес немашинных интеллектуальных компетенций.

Обратим внимание еще на один вариант субтопоса ШХ – сериал в жанре медицинского детектива/драмы «Доктор Хаус» (Shore, 2004–2012).

Доктор Хаус (далее ДХ) приобрел известность, сопоставимую с популярностью образа ШХ: «Доктор Хаус стал общим местом и главным культурным героем закругляющихся нулевых» (Степанов, 2011). Главный герой сериала – Грегори Хаус – создавался в той же сюжетной матрице, что и ШХ. Сюжетные, смысловые и художественные пересечения этих образов отмечаются практически всеми, и мы не будем останавливаться на этом подробно. Гораздо важнее для нашей темы отмеченная исследователями «трикстерская сущность» образа ДХ, которая «проявляется на уровне его поведения, качеств, отличительных свойств: на протяжении всего сериала последовательно реализуется идея гениальности» (Плевако, 2013, с. 200). С этим наблюдением можно согласиться, однако следующее замечание показывает, что трикстерская сущность Хауса самим автором недооценена: «Гениальность Хауса аналогична гениальности Холмса» (там же). Однако такое отождествление представляется ошибочным. Интеллект ДХ не только *не аналогичен* интеллекту ШХ, но реализует *противоположные* компетенции и тем самым радикально пересматривает границы нашего понимания суперинтеллекта. ДХ выступает трикстером прежде всего по отношению к образу и топосу ШХ.

Интеллект ДХ связан с его особым «чутьем» в отношении типичного и нетипичного. Там, где его высококвалифицированные коллеги видят в клинической ситуации максимально вероятное, он обнаруживает маловероятное (и только тогда интересуется этим случаем).

Повторимся: ШХ не нуждается ни в «чутье», ни в интуиции, чтобы снова и снова оказываться правым, поскольку для каждой ситуации он обладает знанием типичного, и реальность его не «подводит»: ему не встречаются случаи нетипичного развития событий. Применительно к теме ИИ подчеркнем: это такая реальность, в которой неограниченными возможностями обладает именно машинный интеллект.

Но реальность, с которой мы имеем дело, предполагает не только максимумы, но и минимумы вероятностей. Человек допускает, что события в той

или иной ситуации могут развиваться под влиянием редких стечений обстоятельств, непредсказуемых сопряжений независимых причинно-следственных цепочек и т.п. – то есть всего того, что можно назвать вслед за Б. Мандельбротом «диким», а не «одомашненным» случаем.

«Прирученная случайность» – термин, который Мандельбро использует для *статистически* интерпретируемой неоднородности данных. Тогда как «дикий случай» не имеет к теории вероятностей прямого отношения. «<…> “вероятностики”, в зависимости от обстоятельств, либо преувеличивали, либо преуменьшали указанную “стихийность”» (Мандельброт, 2004, с. 90). К этим же средствам «одомашнивания» случая можно отнести и другую математическую основу современных вариантов ИИ – байесовские методы, в которых реализуется максимально возможное приближение случайных данных к ситуации классического детерминизма. Нейросети (наиболее популярный сегодня модус инженерии ИИ) могут проектироваться на основе математики «взвешивания данных» только потому, что указанные (и другие) методы позволяют разграничить максимально и минимально вероятное, пересчитывать вероятностные веса (переобучаться) и снова отбирать *максимально вероятное*.

Специфика интеллекта ДХ связана с иными компетенциями: во-первых, это умение распознавать нетипичное; во-вторых, способность «переключать» режимы адаптации к неопределенным данным в зависимости от ситуации: либо в пользу данных с максимальными показателями вероятности, либо в пользу данных с исчезающе малым «индексом вероятности».

Алгоритмизации хорошо поддается лишь обработка типовых случаев – не принципиально, идет ли речь об «алгоритмах» обработки информации ШХ или об алгоритмах ИИ. Однако поскольку в реальности данные неполны или, наоборот, избыточны, лишь часть анализируемого материала можно с легкостью классифицировать посредством идеальных прототипов. В этих условиях гениальность в духе ДХ оказывается в приоритете.

Интересно, что топос Суперинтеллекта в истоке своего развития исследовал и этот вариант. Детективы Г. К. Честертона предлагают образ выдающегося интеллекта, который во многом противоположен ШХ. Отец Браун доверяет в первую очередь не рацио, а интуиции: «<…> ставка не на размышление, как у Холмса, а на мгновенное прозрение отца Брауна». Отец Браун обладает «собачьим чутьем»: «Итак, детали-улики для отца Брауна, как и для Холмса, тоже важны, но ведет его к открытию истины не разум и логика, а особое – религиозное – сознание: герой чует зло, как собака – крысу!» (Филюшкина, 2012, с. 58-59).

Однако в начале XX в. «традиции Честертона, критически относившегося к законам логики, делавшего ставку на парадокс» (с. 77), не стали основой топоса Суперинтеллекта. Они оказались востребованы в начале XXI века: образ ДХ соперничает по популярности с образом ШХ. «Победа» ДХ может

означать для человечества важнейший итог двухвековой рефлексии: человек разрешит ИИ быть именно *машиной*.

Базовый семантический смысл μηχανή – уловка, *усиливающая природу человека*. ИИ либо получит полный приоритет в сфере интеллекта, либо усилит в человеческом интеллекте именно то, что связано с «эффектом Хауса».

Во-первых, потому что, будучи обреченным обучать и переобучать машину (чего требуют варианты ИИ, основанные на парадигме коннекционизма[1]), человек будет вынужден развивать метамашинные компетенции. Во-вторых, рано или поздно требования к человеческому интеллекту усилятся: значимым станет не сам факт применения или неприменения ИИ в создании какого-то ментального продукта, а неприемлемым или ненужным окажется само сходство человеческого продукта с продуктом нейросети (даже если это, к примеру, абсолютно самостоятельно созданный человеком текст). Приоритет получит результат, который принципиально *отличим* от результата работы ИИ.

Интеллект и труд людей не утратят значения. Напротив, существенно возрастет потребность в *человеческих* интеллектуальных компетенциях – в тех компетенциях, которые воплощаются не в образе Шерлока Холмса, а в образе его трикстера – Грегори Хауса.

Выводы

В работе предложено дальнейшее развитие метода топологической рефлексии. Особое внимание было уделено отчуждению человечеством части самого себя в значимых образах – топосах, «общих местах» культуры. Игра с этими образами длится на протяжении многих поколений и представляет собой особого рода медитацию культуры над наиболее значимыми проблемами, в конечном счете определяющую выбор стратегии развития.

В данном исследовании проанализирована проблема сосуществования и соперничества человеческого и машинного интеллектов. Топологическая рефлексия позволяет анализировать проблему ИИ в аспекте вторичной интенции – то есть рассматривать не сам ИИ и связанные с ним проблемы, а рефлексию культурного бессознательного над стратегиями «взращивания» Суперинтеллекта.

В XIX и XX вв. топос Суперинтеллекта получил отчетливое выражение в художественных воплощениях образа Шерлока Холмса. Для данного исследования этот топос важен как транслятор осуществленного культурой резонанса-выбора определенного образа реальности и соответствующего ему образа интеллекта. Топос Шерлока Холмса показывает, как человеческий интеллект воспринимается через призму дефицита и потребности в его восполнении машинными компетенциями.

1 В данном случае речь идет об инженерных решениях, создающих ИИ на основе нейросетей.

Однако в XXI в. в «матрице» топоса Суперинтеллекта можно обнаружить иные интенции: одно из ярких воплощений топоса Шерлока Холмса (сериал «Шерлок») демонстрирует трансформацию «Холмса-машины» в «Холмса-человека», причем с активным участием новой фигуры Суперинтеллекта – Эвр, в которой мы склонны видеть высказывание об ИИ. Кроме того, появляется субтопос доктора Хауса, воплощающий метамашинные, специфически человеческие интеллектуальные компетенции.

На основе проведенного анализа мы предлагаем вывод о том, что бессознательное культуры уже сделало выбор в отношении основной функции ИИ (помимо выполнения рутинных задач): она состоит в том, чтобы в сопряжении с человеком усиливать человеческую природу. По логике доказательства от противного специфически человеческие интеллектуальные компетенции будут развиваться, поскольку именно они коррелируют с принципиально нефантазийной реальностью, то есть не «дистиллированной» посредством устранения случайности и хаоса.

Заявления авторов

Согласие с политиками и положениями сетевого издания

Автор данной рукописи была уведомлена и согласна с действующими политиками и положениями сетевого издания, изложенными на веб-сайте.

Оригинальность и эксклюзивность рукописи

Автор подтверждает, что рукопись является оригинальной, ранее не публиковалась ни полностью, ни частично и не находится на рассмотрении для публикации в других изданиях.

Авторство и вклад (CRediT)

Концептуализация, проведение исследования и написание текста статьи – Оболкина С.В.

Политика в отношении препринтов и предыдущих версий

Автор подтверждает, что нет препринта/рабочей версии.

Конфликт интересов

Конфликтов нет

Финансирование

Данная работа не профинансирована ни одним спонсором.

Использование генеративного ИИ и вспомогательных инструментов

Генеративный ИИ и другие вспомогательные инструменты в работе над статьей не использовались.



Разрешения на использование (тексты, изображения, карты, иллюстрации)

Все материалы, защищённые авторским правом, воспроизводятся с разрешения правообладателя; соблюдаются условия лицензии (включая Creative Commons).

Благодарности и вклады без авторства

Автор данной работы выражает благодарность своим коллегам за творческие дискуссии.

Список литературы

Moffat, S., & Gattis, M. (Directors). (2010). *Sherlock* [Video recording]. Hartswood Films; BBC Productions.

Sayers, D. L. (1929, August 3). A Sport of Noble Minds. *The Saturday Review of Literature*, 22–23.

Shore, D. (Director). (2004). *House M.D.* [Video recording]. Heel and Toe Films; Shore Z Productions; Bad Hat Productions; Universal Television.

Азаренко, С. А. (2016). Топологическое философствование и социальная коммуникация. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика*, 16(4), 412–417. https://doi.org/10.18500/1819-7671-2016-16-4-412-417

Бибихин, В. В. (2012). *Собственность. Философия своего*. Наука.

Варешин, Н. В. (2020). Эволюция образа частного детектива в прозе А. К. Дойла. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 13(5), 87–93. https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.5.17

Дойл, А. К. (1990). Кое-что о Шерлоке Холмсе. В Г. Анджапаридзе (Ред.), *Как сделать детектив* (сс. 3–15). Радуга.

Дойл, А. К. (2019). *Полное собрание произведений о Шерлоке Холмсе в одном томе*. Альфа-книга.

Леонова, Е. А. (2010). *Немецкая литература XX века. Германия, Австрия*. Флинта; Наука.

Линьков, С. В. (2023). Кинофильм как медиапродукт: Семиотический и дискурсивный подходы к определению. *Медиасреда*, (1), 61–64.

Мандельброт, Б. (2004). *Фракталы, случай и финансы*. НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика».

Махов, А. Е. (2001). Топос. В А. Н. Николютин (Ред.), *Литературная энциклопедия терминов и понятий* (с. 1076). Интелвак.

Мищенко, Е. (2017). *Консервативней самого Холмса: Научный анализ сериала «Шерлок»*. Indicator. https://indicator.ru/humanitarian-science/sherlok-serial.htm

Плевако, С. В. (2013). Поэтика телесериала «Доктор Хаус» (США, 2004-2012): Нарратив, мифология, прагматика. *Ученые записки забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского*, (2), 196–204.

Рашкофф, Д. (2003). *Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание*. Ультра. Культура.

Савчук, В. В. (2012а). Топологическая рефлексия. *Политическая концептология*, (4), 174–305.

Савчук, В. В. (2012b). *Топологическая рефлексия*. Канон + РООИ «Реабилитация».

Степанов, В. (2011, январь 19). *Жил-был доктор*. Сеанс. https://seance.ru/articles/zhil-byil-doktor/

Толмачёв, В. М. (2001). Неоромантизм. В А. Н. Николютин (Ред.), *Литературная энциклопедия терминов и понятий* (сс. 640–646). Интелвак.

Урнов, М. (1986). Конан Дойл, Шерлок Холмс и профессор Челленджер. В А. К. Дойл, *Затерянный мир. Фантастические произведения* (сс. 493–514). Издательство «Правда».

Ушкин, С. Г. (2019). Михаил Бахтин и современная акторно-сетевая теория. *Социальные нормы и практики*, (1), 50–63.

Филюшкина, С. Н. (2012). *Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра*. Наука-Юнипресс.

Фома Аквинский. (2003). *Сумма теологии. Часть I. Вопросы 44-74*. Эльга; Ника-Центр; Элькор-МК; Экслибрис.

Шилов, В. В. (2004). История логических машин. *Информационные технологии*, (6). https://nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/9043/shilov.pdf;jsessionid=3CC455C99BC0551D2FAC1BC6B6C9B92C?sequence=1

Штирнер, М. (1994). *Единственный и его собственность*. Основа.

References

Aquinas, T. (2003). *Summa Theologiae. Part I: Questions* 44–74. Elga; Nika-Tsentr; Elkor-MK; Ekslibris. (In Russian).

Azarenko, S. A. (2016). Topological Philosophizing and Social Communication. *Izvestiya of Saratov University. Philosophy. Psychology. Pedagogy*, 16(4), 412–417. https://doi.org/10.18500/1819-7671-2016-16-4-412-417 (In Russian).

Bibikhin, V. V. (2012). *Property: The Philosophy of One's Own*. Nauka. (In Russian).

Doyle, A. C. (1990). Something about Sherlock Holmes. In A. Stroev (Comp.), *How to Make a Detective Story* (pp. 3–15). Raduga. (In Russian).

Doyle, A. C. (2019). *The Complete works on Sherlock Holmes in One Volume*. Alfa-kniga. (In Russian).

Filyushkina, S. N. (2012). *The Detective Story and the Problem of Cultural Memory: Attacks of Innovation and the Stubbornness of Genre*. Nauka-Yunipress. (In Russian).

Leonova, E. A. (2010). *German Literature of the Twentieth Century: Germany, Austria*. Flinta; Nauka. (In Russian).

Linkov, S. V. (2023). Film as a Media Product: Semiotic and Discursive Approaches to Definition. *Mediasreda*, (1), 61–64. (In Russian).

Makhov, A. E. (2001). Topos. In A. N. Nikolyukin (Ed.), *Literary Encyclopedia of Terms and Concepts* (p. 1076). Intelvak. (In Russian).

Mandelbrot, B. B. (2004). *Fractals, Chance, and Finance*. NITs "Regulyarnaya i khaoticheskaya dinamika." (In Russian).

Mishchenko, E. (2017). *More Conservative than Holmes Himself: A Scientific Analysis of the Series Sherlock*. Indicator. https://indicator.ru/humanitarian-science/sherlok-serial.htm (In Russian).

Moffat, S., & Gattis, M. (Directors). (2010). *Sherlock* [Video recording]. Hartswood Films; BBC Productions.

Plevako, S. V. (2013). Poetics of the Television Series *House M.D.* (USA, 2004–2012): Narrative, Mythology, Pragmatics. *Uchenye zapiski ZabGU. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie*, (2), 196–204. (In Russian).

Rushkoff, D. (2003). *Media Virus!: Hidden Agendas in Popular Culture*. Ultra.Kultura. (In Russian).

Savchuk, V. V. (2012a). Topological Reflection. *Political Conceptology*, (4), 174–305. (In Russian).

Savchuk, V. V. (2012b). *Topological Reflection*. Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya." (In Russian).

Sayers, D. L. (1929, August 3). A Sport of Noble Minds. *The Saturday Review of Literature*, 22–23.

Shilov, V. V. (2004). The History of Logical Machines. *Informatsionnye Tekhnologii*, (6). https://nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/9043/shilov.pdf?sequence=1 (In Russian).

Shore, D. (Director). (2004). *House M.D.* [Video recording]. Heel and Toe Films; Shore Z Productions; Bad Hat Productions; Universal Television.

Stepanov, V. (2011, January 19). *Once Upon a Time There was a Doctor*. Seans. https://seance.ru/articles/zhil-byil-doktor/ (In Russian).

Stirner, M. (1994). *The ego and its own*. Osnova. (In Russian).

Tolmachev, V. M. (2001). Neo-Romanticism. In A. N. Nikolyukin (Ed.), *Literary Encyclopedia of Terms and Concepts* (pp. 640–646). Intelvak. (In Russian).

Urnov, M. (1986). Conan Doyle, Sherlock Holmes, and Professor Challenger. In A. C. Doyle, *The lost world: Fantastic works* (pp. 493–514). Pravda. (In Russian).

Ushkin, S. G. (2019). Mikhail Bakhtin and Contemporary Actor-Network Theory. *Sotsialnye normy I praktiki*, (1), 50–63. (In Russian).

Vareshin, N. V. (2020). The Evolution of the Image of the Private Detective in A. C. Doyle's Prose. *Philology. Theory & Practice*, 13(5), 87–93. https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.5.17 (In Russian).