

## **«Философия-ликбез». Встреча №47**

### **«День сурка» (1993) через призму Лейбница: Суть предустановленной гармонии между душой и телом, и Как происходит оптимизация**

#### **Симбиоз философии и кинематографа: новый жанр мышления**

Сегодняшнее занятие посвящено особому жанру, который сложился в ходе наших встреч. Это не просто лекция по философии и не обычный киноклуб. То, чем мы занимаемся, можно назвать созданием нового стиля или способа мышления, основанного на симбиозе между философским концептуальным аппаратом и языком кинематографических образов.

Процесс выглядит следующим образом. Мы берем философскую концепцию и интегрируем ключевое понятие из нее в сюжет фильма. Мы говорим: "Смотрите, вот этот элемент сюжета очень похож на данное философское понятие. Давайте будем считать, что они соответствуют друг другу". После того как эта операция внедрения произведена, от нас уже мало что зависит. Я не могу просто навязать фильму удобную мне интерпретацию и сказать: "А вот это иллюстрирует Лейбница". В тот момент, когда понятие внедрено в сюжет, именно сюжет начинает диктовать как нам мыслить дальше.

Происходит взаимное влияние, своего рода резонанс между кинематографом и философией. С одной стороны, мы навязываем фильму философскую интерпретацию, и кажется, что философия доминирует. Но это не совсем так. Кино, особенно хорошее кино, — это не менее жесткая структура, чем научная система, и оно "дает сдачи". Оно вбирает в себя, в данном случае, философию **Лейбница** и говорит: "Хорошо, давайте тогда, используя ваш язык, мы сделаем те ходы, которые сам **Лейбниц**, возможно, не делал. Давайте поищем новые смыслы и сюжетные повороты". Таким образом, мы входим в иной режим мышления, который заставляет думать с большей интенсивностью, чем простое изложение философской доктрины.

#### **Временная петля как поле возможностей**

Итак, наша убойная комбинация: фильм "**День сурка**" и философия **Лейбница**. Точкой входа, элементом, который мы "внедрили" из философии в фильм, стала интерпретация временной петли. Мы рассматриваем ее не просто как повторяющийся день, а как структуру мироздания по **Лейбничу** — как процесс **оптимизации**, происходящий в некотором поле возможностей.

Для **Лейбница** тканью, материалом мироздания являются именно возможности. Это его базовая онтологическая структура. И это поле возможностей организовано наилучшим, оптимальным образом, поэтому мы живем в "наилучшем из миров". За этим утверждением стоит почти технический процесс оптимизации: наш актуальный мир является самым простым решением изначальной сложности. Мы решили интерпретировать временную петлю в "**Дне сурка**" именно так: как поле возможностей, где происходит перебор вариантов по направлению к **оптимуму**.

Для чистоты нашего анализа мы ввели несколько важных условий:

1. **Все находятся в петле.** Временная петля — это не комната, в которую попал главный герой. Это объективная структура всего мироздания, показанного в фильме. В петле находятся абсолютно все персонажи.
2. **Осознание как функция оптимизации.** Главный герой, **Фил Коннорс**, отличается от остальных не тем, что он один в петле, а тем, что он **сохраняет память о предыдущих итерациях**. Его не следует рассматривать как внешнего наблюдателя. Наоборот, сам персонаж, сохраняющий память, является **частью этой петли**, частью самого процесса оптимизации. Его память — это механизм "настройки" петли, функция, которую он выполняет.
3. **Отказ от психологизма.** Мы не скатываемся в моральную или психологическую интерпретацию. Мы не анализируем мотивы персонажа на человеческом уровне, а мыслим на уровне онтологическом — в категориях устройства вселенной. Фильм для нас — это законченное целое со своими законами, и мы исследуем именно эти законы. Как мы увидим, дело здесь совсем не в морали.

### Два полюса мироздания: «Фил Коннорс» и «Нэд Райерсон»

Следуя этой логике, мы пришли к гипотезе, которая вряд ли закладывалась авторами, но идеально ложится в систему **Лейбница**: в петле есть второй персонаж, который тоже сохраняет память. Это страховой агент **Нэд Райерсон**. Основанием для такого вывода служит структурное подобие двух сцен: в одной **Фил** использует полученную в петле личную информацию, чтобы соблазнить женщину; в другой мы видим, как ровно то же самое делает **Нэд**, пытаясь продать **Филу** страховку.

Таким образом, у нас есть два персонажа, **Фил** и **Нэд**, которые осознанно участвуют в процессе оптимизации. Но какова их роль? Согласно **Лейбнице**, поле возможностей неравномерно и асимметрично. Оно имеет два крайних полюса, два предельных сценария:

- **Волюнтаризм** — "возможно всё". Это полюс абсолютной произвольности и хаоса.
- **Детерминизм** — "возможно только это". Это полюс строгой предопределенности и порядка.

Процесс оптимизации, который порождает наш актуальный мир, происходит где-то между этими двумя крайностями, в точке **оптимума**.

**Фил** и **Нэд** идеально воплощают эти два полюса, что отражено даже в их профессиях и жизненных установках.

**Фил Коннорс** — ведущий прогноза погоды. Он исходит из детерминистской установки: мир предсказуем, возможно только то, что соответствует прогнозу. Петля для него начинается с **«рассинхрон»**: его прогноз не сбывается, и вместо ясной погоды начинается буря. Его детерминизм терпит крах.

**Нэд Райерсон** — его полная противоположность. Его установка — волюнтаризм. Он сам говорит, что жизнь — это "crapshoot" (игра в кости, лотерея), возможно всё что угодно. И он сталкивается с обратным **«рассинхроном»**: он пытается продать страховку от несчастных случаев в сонном, провинциальном городке **Панксатони**, где всё расписано,

ничего не происходит, и все дни похожи один на другой. Его вера во всеобщую случайность наталкивается на абсолютно предсказуемую реальность.

## Достижение оптимума и предустановленная гармония души и тела

Если два персонажа символизируют крайности, то должен быть и **оптимум**, который их примиряет. Мы предположили, что событием, которое знаменует собой выход из петли (или, точнее, конец ее осознания), является сцена покупки **Филом** страховки у **Нэда**. Это событие кажется на общем фоне фильма незначительным, но с точки зрения нашей гипотезы оно является ключевым.

Почему именно страховка? Потому что сам акт страхования — это идеальное воплощение **оптимума** между детерминизмом и волюнтаризмом. Страховка, с одной стороны, признает, что может произойти всё что угодно (волюнтаризм), а с другой — предлагает упорядоченный, детерминированный способ справиться с этой случайностью. Это идеальное сочетание порядка и хаоса. Таким образом, покупка страховки становится точкой, где система достигает равновесия, и процесс оптимизации завершается.

До сих пор наша интерпретация носила скорее символический характер: **Фил** и **Нэд** представляют собой крайние сценарии в поле возможностей. Однако я хотел бы перейти от символизма к описанию технического процесса. Как именно работает этот мир? Для этого нам понадобится еще одна великая идея **Лейбница** — **предустановленная гармония**, в частности, гармония между **душой** и **телом**.

Под этими терминами **Лейбниц** понимает, соответственно, **ментальные состояния** (мысли, убеждения, прогнозы) и **физические события** (объекты, явления в мире). **«Рассинхрон»**, с которого начинается фильм, — это как раз нарушение гармонии между ментальным состоянием **Фила** (его детерминистская установка и прогноз) и физическим событием (неожиданная буря). Весь сюжет фильма, таким образом, можно рассматривать как процесс устранения этого **«рассинхона»** и восстановления гармонии, то есть синхронизации ментальных и физических серий событий.

## Онтология Лейбница: природа ментального и "блуждающие" возможности

Чтобы понять, как это работает, нужно глубже погрузиться в онтологию **Лейбница**. В ее основе лежат **возможности**. Они исходят из неких центров, которые **Лейбниц** называет **монадами**. Сама по себе реальность — это бесконечное поле этих возможностей.

То, что мы воспринимаем как стационарные, протяженные объекты нашего мира (столы, стулья, маркеры), — это результат «наложения», «сгущения», координации огромного числа возможностей. Когда множество возможностей накладываются друг на друга в одной точке, их интенсивность возрастает, и возникает то, что **Лейбниц** называет **"фантомом"** (*"fantôme"*), а мы можем назвать **"интерфейсом"** актуальной реальности. По сути, наш воспринимаемый мир — это **"сверх-галлюцинация"**, отличающаяся от обычной галлюцинации лишь максимальной степенью интенсивности и согласованности составляющих ее возможностей. Эти объекты, этот **«интерфейс»** и есть то, что мы называем **физическими событиями** — и куда также относится наше **"тело"**.

Где же в этой картине находятся **ментальные состояния** или "душа"? Если физический мир — это скоординированные, «сгущенные» возможности, встроенные в общий «интерфейс», то ментальные состояния — это те возможности, которые **не встроены** в него. Их можно назвать "блуждающими" или "свободными" возможностями.

Например, ваша мысль о том, что эта доска могла бы быть красной, — это и есть такая свободная возможность. Она не привязана к актуальной реальности, ее интенсивности недостаточно, чтобы стать "фантомом", объектом для всех. Ваши мысли, фантазии, воспоминания — это тоже результат наложения возможностей, но их концентрация не настолько велика, чтобы они стали частью общего физического мира. Я не могу видеть ваши мысли. Таким образом, разница между "душой" и "телом", ментальным и физическим, носит у Лейбница не качественный, а **количественный** характер — это разница в **степени интенсивности и координации** возможностей.

Даже современные попытки "увидеть" мысль с помощью ЭЭГ не опровергают эту модель. Картина активности мозга на мониторе — это тоже **физическое событие**, "фантом", часть «интерфейса». Мы наблюдаем физический коррелят мысли, но не само ментальное переживание, которое остается "блуждающей возможностью".

### **Начало анализа романтической линии: странность признания Фила**

Теперь вернемся к фильму. Если выход из петли — это покупка страховки, то какую роль играет центральная романтическая линия с продюсером **Ритой**? Я полагаю, что она представляет собой тот **самый механизм**, посредством которого и происходит синхронизация / оптимизация разных версий реальности.

Анализ этого персонажа и ее роли оказался для меня сложнейшей задачей. В ней есть странности, которые трудно объяснить. Начнем с одной сцены, которая стала для меня точкой отсчета. В одном из витков петли **Фил** доказывает **Рите**, что он живет в одном и том же дне. Она верит ему и решает остаться с ним на ночь в рамках "научного эксперимента". Когда она засыпает, он произносит монолог:

*"Я хочу сказать, что... по-моему, ты самая добрая, и самая милая, и красивая женщина, которую я когда-либо видел... Я никогда не встречал такого человека, как ты... Клянусь, я бы любил тебя до конца своих дней."*

Что-то в этой сцене режет слух. Мы имеем дело не с восторженным юношой, а с циничным, разочарованным мужчиной, прожившим в петле огромное количество времени. Он не пытается ее соблазнить — она спит. Он говорит то, что действительно думает. Но он описывает женщину, которой, по его опыту, просто не может существовать. Это звучит неестественно.

В этом же монологе он говорит ключевую фразу: *"С тех пор, как я тебя увидел, что-то со мной произошло... с тот первый момент мне страшно захотелось тебя обнять"*.

С точки зрения нашей онтологической интерпретации, "любовь" — это не константа, а нечто, требующее технического объяснения. Что именно с ним "произошло"? Чтобы понять это, нам нужно вернуться к самому началу фильма и посмотреть, как именно он увидел **Риту** в первый раз. Возможно, именно в той сцене скрыт ключ к механизму предустановленной гармонии в мире **"Дня сурка"**.

## **Первые кадры: Рита как аномалия в сценарии Фила**

Давайте детально рассмотрим первые кадры фильма глазами **Лейбница**. Мы видим руку Фила, движущуюся на пустом синем фоне. Затем на этот жест накладывается графический интерфейс — карта погоды. Человек совершает действие, а система (в данном случае, телевизионная графика) реагирует, подстраивая под его жест соответствующее изображение.

Что бы подумал **Лейбниц**? Он бы увидел здесь наглядную иллюстрацию принципа **предустановленной гармонии**. Ментальное (намерение Фила сделать жест) и физическое (движение руки и появление карты) не влияют друг на друга напрямую, но идеально синхронизированы, словно два часовых механизма, заведенных одним мастером. Фил следует строгому сценарию прогноза погоды, его действия детерминированы, а графический интерфейс гармонично сопровождает их.

Именно в этот момент появляется Рита.

Профессия Риты — продюсер — не случайна. Её функция в съемочной группе заключается в синхронизации, в настройке кадра. Она смотрит, как Фил выглядит на экране, выбирает ракурс, просит изменить интонацию. В отличие от Фила, скованного сценарием, она обладает **определенной степенью свободы**, она «играет», настраивая элементы для достижения наилучшего результата.

Когда Фил впервые видит её на его рабочем месте, она ведет себя свободно, играя с его ролью ведущего. В этот момент в его голове, как он сам позже признается, происходит нечто странное: возникает непреодолимое желание её «обнять так крепко, как только он может». Это не просто романтический порыв. С точки зрения нашей интерпретации, «обнять» здесь означает **«защитить», «сохранить нечто уникальное**, что он увидел.

Что же он увидел? Он увидел **аномалию**. Рита демонстрирует, что на его рабочем месте, где все детерминировано, подчинено сценарию, возможна свобода. Она показывает, что жесты и графический интерфейс можно подстраивать иначе, что с этим можно играть. Она — живое опровержение его предсказуемого мира. Она — элемент, который выбивается из системы. Она архетипический образ, который запечатлевается в его сознании и запускает всю дальнейшую цепь событий.

По сути, она выполняет ту же функцию, что и в своей профессии, но в масштабах всей петли времени. Она является тем элементом, который **отвечает за «настройку реальности**. Она — продюсер не просто телерепортажа, а самого сценария, в котором застрял Фил. И её появление — это намёк на то, что в этой системе возможна иная, более сложная настройка.

## **Два провала: провокация и стратегия соблазнения**

Столкнувшись с **аномалией** в лице Риты, Фил пытается не понять её, а разрушить. В последующих сценах, особенно в машине по пути в Панксатони, его поведение становится откровенно провокационным. Он её передразнивает, отпускает пошлые шутки.

Это можно было бы счесть инфантильным поведением, но за этим стоит более сложная мотивация.

Он пытается спровоцировать её на ответную реакцию на том же уровне, втянуть её в свою циничную и пошлую перепалку. Зачем? Чтобы «развенчать» тот возвышенный, идеальный образ, который его так поразил при первой встрече. Если она ответит ему в том же ключе, значит, она такая же, как все, и никакой **аномалии** нет. Это попытка избавиться от наваждения, низвести её до своего понятного и предсказуемого уровня. Однако его провокации не достигают цели — она либо отшучивается, либо игнорирует их, сохраняя свою целостность.

Осознав, что находится во временной петле, Фил меняет тактику. Имея в запасе вечность и безграничный доступ к информации, он пытается создать «идеальный» сценарий для соблазнения Риты. Он узнаёт всё о её вкусах: любимые напитки, французская поэзия XIX века (хотя сам он цитирует песню **Жака Бреля** из XX века, чего Рита, впрочем, не замечает), её мечты и ценности. Он выстраивает день, который, по его расчетам, должен быть для неё совершенным.

Этот подход — апофеоз детерминизма. Фил пытается **полностью просчитать и симулировать реальность**, чтобы добиться желаемого результата. И поначалу всё идёт по плану. День действительно кажется ей идеальным. Но почему этот подход, несмотря на всю его точность, раз за разом проваливается, заканчиваясь пощечиной?

В кульминационный момент, когда всё, казалось бы, идеально, и Фил произносит заученную фразу «я тебя люблю», что-то ломается. Его признание, ставшее частью просчитанного сценария (**“long setup”**, как она это называет), воспринимается Ритой не как искреннее чувство, а как финальный элемент манипуляции, западня. Она разоблачает фальшь.

### Рита как «тестировщик» из оптимального сценария реальности

Это подводит нас к ключевой идее: Рита — не просто персонаж из того же сценария, что и Фил. Она — **«тестировщик»**, фрагмент из **оптимального сценария**, который был реализован в **последний день** временной петли, внедрённый в текущий, несовершенный. Она — **аномалия**, которая выбивается из системы, потому что она сама является мерилом этой системы.

Она из того «наилучшего из миров», который уже достиг своей гармонии. Поэтому её так оскорбляет симуляция. Она инстинктивно отвергает любую попытку подстроить реальность искусственно, потому что она **знает, как должно быть по-настоящему**, когда гармония возникает естественным путем, а не в результате манипуляций. Её реакция — это индикатор ошибки. Система не может быть «обманута». Пока Фил пытается «взломать» код, подстраиваясь под «тесты», система через Риту будет его отвергать.

Она — тот «якорь», тот фантом из идеального будущего, который указывает Филу верное направление, но не проходит путь за него. Она не делает за него конечных выводов, она лишь тестирует его решения.

Что же сделал Фил в финале, чтобы разорвать петлю? Он не стал «лучше» в традиционном моральном смысле. Его переход от эгоцентризма к альтруизму — лишь побочный эффект. Он сделал нечто более радикальное. Он **отменил этику**.

Решение, которое предлагает фильм — это не моральное преображение, а онтологический сдвиг. Но как можно жить без этики, и что это означает в контексте философии **Лейбница** — это тема для нашего следующего разговора.