

От онтологии присутствия к полю возможностей: Лейбниц и анализ «Дня сурка» (1993)

Главный враг философии

На протяжении многих лекций мы ведем борьбу с одним и тем же противником, главным врагом философии. Этот враг — **здоровый смысл**. На разных языках он звучит по-разному: *common sense* в английском, *le bon sens* во французском, но суть его одна. «Здравый смысл» — это стратегия приспособления. Когда человек живет в определенной среде, локальном окружении, он вырабатывает схемы поведения и ходы мысли, которые помогают ему адаптироваться. Впоследствии он начинает считать эти локальные, адаптированные стратегии универсальными.

Это и есть здоровый смысл — **«сверхприспособленность» нашего мышления** к тому образу жизни и тем требованиям, которые предъявляет ему окружающая среда. Однако в эволюции сверхприспособленные виды вымирают первыми, как только меняется их окружение. Для них просто не остается подходящей экологической ниши. Точно так же и философия борется со сверхприспособленностью мышления, отрезая по кусочку от здравого смысла.

Можно представить философию в виде садиста, а здоровый смысл — его жертвой, привязанной к стулу. Философ подходит и методично отрезает от нее по кусочку. Эта экстремальная аналогия хорошо иллюстрирует историю философии. Более двух тысяч лет назад **Парменид** совершил огромный рывок за пределы очевидного, когда заявил, что реальность неделима, неизменна, вечна и в ней нет движения. Тот мир, что он описал, совершенно не походил на то, что мы видим глазами. С тех пор, проходя через античную метафизику, средневековую схоластику и научные революции Нового времени, мы каждый раз думали, что преодолели здоровый смысл. Но всегда оказывалось, что у него есть еще ресурсы — установки мышления, которые мы до сих пор не замечали, и они незаметно продолжали действовать.

Где же та точка, в которой мы окончательно ломаем эту стратегию приспособления и обретаем способность взглянуть на мир совершенно иными глазами? Я полагаю, что из всех мыслителей, которых мы рассматривали, **Готфриду Вильгельму Лейбницу** удалось совершить наиболее значительный прорыв. Та структура мироздания, о которой он говорит, совершенно не похожа ни на что, представляемое нами в рамках здравого смысла.

Мир здравого смысла: онтология присутствия

Чтобы понять радикальность идей Лейбница, сперва сформулируем облик мира с точки зрения здравого смысла. Эту базовую модель можно назвать **позитивной** или **положительной онтологией**.

Она начинается с **присутствия**. Мир наполнен вещами, объектами, которые нас окружают. Их существование, их **фактическая данность** — это первичный, фундаментальный факт. С каждым из этих предметов могло бы произойти что-то иное, он мог бы находиться в другом месте. Например, чашка на столе могла стоять левее или правее, могла упасть. У каждого предмета есть некое **поле возможностей**.

Однако из всего многообразия этих возможностей **реализована лишь одна**. Чашка стоит ровно там, где стоит. Между объектами реализована одна конкретная связь, один закон природы (например, закон всемирного тяготения — это закон обратных квадратов, а не обратных кубов, хотя теоретически могло бы быть и так).

Каков же статус остальных, нереализованных возможностей? С точки зрения здравого смысла, когда я говорю, что чашка *могла бы* стоять в другом месте, я всего лишь воображаю. Все альтернативные сценарии — это исключительно **психические феномены**: продукты нашего воображения, сновидения, фантазии.

Итак, онтологическая схема здравого смысла такова:

1. **Первичность объектов**: Сначала существуют присутствующие вещи.
2. **Вторичность возможностей**: Из их свойств вытекают различные возможности.
3. **Нереальность альтернатив**: Все нереализованные возможности существуют лишь в нашем сознании.

Мир Лейбница: онтология возможностей

Лейбниц переворачивает эту схему с ног на голову. Он задает фундаментальный вопрос: с чего вы взяли, что вещи, данные нам в восприятии, первичны? Что, если все строго наоборот, и **первичны именно возможности**?

В его мире объекты, которые мы видим, — это не отправная точка, а результат. Они возникают как следствие согласования, **наложения и взаимного усиления бесчисленных возможностей**. То, что мы считаем вещами, на самом деле является своего рода оптическим эффектом. Можно использовать современный образ: «объекты» — это интерфейс, как на экране компьютера. Мы видим иконки, папки, можем перетаскивать их мышкой, но это лишь удобная визуализация, скрывающая подлинные процессы, происходящие на уровне программного кода.

Но если возможности первичны, то откуда они исходят? Лейбниц утверждает, что их источниками являются особые центры, которые он называет **монадами** (от греч. μονάς — «единица»). «Монада» — это не твердый шарик и не материальная субстанция. Ее существование целиком исчерпывается серией исходящих из нее возможностей. Монаду можно сравнить с **вибрацией** или **колебанием**.

Именно наложение этих «вибраций», исходящих от бесчисленного множества монад, и порождает тот стабильный «интерфейс», который мы называем объектом. Возникает закономерный вопрос: а где в этой схеме «Я»? Наша «душа», наше «сознание» — это тоже

сложнейший эффект наложения и взаимодействия множества монад. И я, и вы, и стул, и стол — все мы являемся частью этого общего интерфейса.

Реальность как согласование возможностей

Ключевой тезис Лейбница заключается в следующем: не восприятие объекта рождает возможности, а согласование возможностей создает объект восприятия. Как это происходит?

Рассмотрим пример сновидения. Во сне нам кажется, что все реально. Лишь проснувшись, мы понимаем, что это был сон. Почему? Потому что серия впечатлений из сна **не согласуется, не координируется** с серией впечатлений из состояния бодрствования. Именно эта нехватка координации заставляет нас классифицировать пережитое как «просто психический феномен». То же самое с миражом в пустыне: мы видим оазис, но не можем испить из него воды, почувствовать его запах. Зрительное восприятие не согласуется с другими каналами.

Основа того, что мы полагаем реальностью, — это **максимальная степень согласования и координации разных возможностей**. Когда возможности встречаются, они начинают друг друга усиливать, резонировать. Лейбниц использует для описания этого процесса французские термины **grandeur** (величина) и **intensity** (интенсивность). Чем больше возможностей скоординировано, тем выше интенсивность и тем реальнее кажется объект.

Восприятие стула, на котором я сижу, — это, по сути, та же галлюцинация, что и мираж, но с несоизмеримо большей степенью интенсивности. Она настолько велика, потому что все возможные координации (связь с прошлым, будущим, другими органами чувств) в ней соблюдены. Нет ни одного измерения, где бы эта координация давала сбой.

Таким образом, Лейбниц утверждает, что мы все живем в своего рода «сверхвоображении». Различие между сновидением и реальностью — это не различие в природе, а различие в степени. «Реальность» — это сверхгаллюцинация, обладающая максимальной интенсивностью и внутренней согласованностью.

Восприятие: от смутного к ясному

Лейбниц различает два вида восприятия:

1. **Перцепция** (*perception*) — это базовое, смутное, бессознательное восприятие, фундаментальное свойство реальности. Каждая возможность, исходящая от монады, — это акт перцепции.
2. **Апперцепция** (*apperception*) — это ясное, сознательное, актуализированное восприятие, которое возникает как результат сложения и согласования мириад смутных микровосприятий (перцепций).

Когда мы ясно видим объект, это апперцепция. Но она складывается из бесконечного числа перцепций, которые мы не осознаем. Каждая монада смутно воспринимает всю Вселенную. Убийство Цезаря тоже доходит до нас в виде бесконечно малого, смутного

импульса. Но лишь при **сложении и синхронизации** огромного количества таких перцепций возникает ясное сознательное восприятие — наш мир.

Это заставляет также иначе взглянуть проблему пространства-времени. В отличие от Ньютона, для которого пространство и время были абсолютным фоном для всех событий, для Лейбница они также являются эффектом, результатом наложения и координации возможностей. Исходное «поле возможностей» не пространственно и не временно. Единственно адекватной формой его представления является не наша интуиция, а **язык математики**. Подлинная реальность, как подозревал еще Платон, имеет сходство со способом существования математических объектов, что находит свое подтверждение и в современной **квантовой теории поля**.

В итоге, если Дэвид Юм говорил, что наше знание о реальности лишь *вероятно*, то Лейбниц переворачивает эту формулу: реальность — это и есть *наиболее вероятное*. Это **усредненный, оптимальный сценарий**, возникающий из взаимодействия всех существующих возможностей.

От теории к практике: философский анализ кинематографа

Философия не должна оставаться мертвым грузом теоретических построений. Ее мощь раскрывается тогда, когда мы используем ее в качестве инструмента для анализа. Кинематограф предоставляет для этого богатейший материал. Хорошее, культовое кино всегда обладает внутренней, не до конца выявленной сложностью. Оно создает собственную вселенную со своими законами, и именно эти законы могут стать предметом философского исследования.

Предлагаю применить изложенную выше концепцию **Лейбница** к анализу фильма «**День сурка**». Давайте предположим, что вселенная, показанная в этом фильме, создана по лекалам Лейбница, что именно он является ее архитектором. Однако, прежде чем приступить к анализу, необходимо оговорить методологию.

Во-первых, мы не будем утверждать, что наша интерпретация единственно «правильная». Мы используем киноматериал как демонстрационный пример для работы философской системы.

Во-вторых, сюжет фильма «День сурка» всем известен и стал нарицательным для описания повторяющейся рутины. Как правило, его воспринимают в моральном ключе. Главный герой, Фил Коннорс, в начале предстает перед нами как циничный сноб, эгоцентрик и откровенный хам. Попав во временную петлю, он проходит путь исправления и, став хорошим человеком, наконец, из нее выходит.

Такая интерпретация подразумевает наличие во вселенной фильма некоего всемогущего моралиста, который сидит в условном бункере и нажимает на кнопки: «Ага, ты ведешь себя плохо — вот тебе временная петля. О, ты исправился, помогаешь людям — нажму-ка я на другую кнопку, и ты свободен». Проблема этой трактовки в том, что в самом фильме нет ни единого намека на существование подобной инстанции. Это внешнее допущение, которое не следует из материала.

Методологический ключ: «Звонок» и поиск технического решения

Чтобы понять, как следует подходить к анализу «Дня сурка», полезно сравнить его с фильмом совершенно другого жанра — хоррором «**Звонок**». Сюжет «Звонка» строится на проклятой видеокассете: посмотревший ее умирает через семь дней. Главная героиня, расследуя это дело, докапывается до трагической истории девочки-призрака. Ей кажется, что, раскрыв несправедливость и успокоив ее душу, то есть решив *моральную* проблему, она сможет остановить проклятие. И действительно, по прошествии семи дней она остается жива.

Логика, казалось бы, та же, что и в общепринятой трактовке «Дня сурка»: решение моральной проблемы ведет к спасению. Но затем в «Звонке» происходит ключевой поворот. Друг героини, который смотрел кассету вместе с ней, погибает. Она в ужасе пытается понять, почему она выжила, а он нет, ведь моральная задача была решена. И тут она осознает, что совершила простое *техническое* действие, которому не придавала значения: она сделала копию кассеты. Выясняется, что для спасения нужно не искупать вину, а просто скопировать запись. Мораль оказалась совершенно ни при чем.

Этот пример дает нам методологический ключ к «Дню сурка». Мы должны исходить из гипотезы, что в фильме происходит нечто *техническое*. Существует какой-то механизм, какой-то сбой в законах этой вселенной, который мы, увлеченные моральными спецэффектами и внешней трансформацией героя, просто не замечаем. Нечто, на чем авторы даже не акцентируют внимание, является решающим фактором для выхода из временной петли.

Именно с этой оптикой, с поиском не морального урока, а «технического решения» в лейбницианской вселенной, я и предлагаю подойти к детальному разбору фильма. Наша задача — обнаружить не то, *почему* герой заслужил освобождение, а то, *как* он технически его добился.

Загадка временной петли

Сюжет фильма «День сурка» строится вокруг временной петли. И первый вопрос, который мы должны себе задать: кто в ней находится? На первый взгляд, кажется, что в ловушке времени оказался только главный герой, **Фил Коннорс**. Но при более внимательном рассмотрении становится очевидно: во временной петле находятся **все персонажи**. Каждый день для них повторяется одно и то же.

Ключевое отличие **Фила** от остальных в том, что он эту петлю **осознаёт**. Все остальные персонажи проживают один и тот же день снова и снова, но в конце каждого цикла их память стирается, и для них последовательность событий не прерывается. Петля для них невидима. Она объективна, она является фундаментальным законом этого мира, но осознает ее только один.

Второй важный вопрос: когда началась петля? Очевидный ответ — в 6:00 утра, когда звонит будильник, запуская новый виток. Однако давайте посмотрим на ситуацию с точки зрения персонажей. Если для них каждый день память стирается, то что мешает предположить, что и **Фил Коннорс** изначально был таким же неосознающим участником? Возможно, он уже находился в петле, но не осознавал этого. А то, что мы видим в фильме — это не начало петли как таковой, а момент, когда некое событие запустило в нем процесс **осознания**. Таким образом, мы не знаем, когда петля началась, мы знаем лишь, когда она была осознана.

Лейбниц смотрит кино: петля как перебор возможностей

Теперь давайте введем в наше рассмотрение **Лейбница**. Что бы он сказал, посмотрев «День сурка»? Для него временная петля стала бы идеальной иллюстрацией фундаментальной структуры реальности.

Вселенная **Лейбница** — это не статичный набор объектов, а динамический процесс перебора возможностей, постоянная вибрация, флуктуация. Временная петля в фильме — это и есть эта базовая структура мироздания, где происходит непрерывный перебор вариантов / сценариев. Это объективное условие данного универсума. Сюжет фильма, по сути, представляет собой историю об **оптимизации**.

Но чтобы перебор вариантов не был слепым и хаотичным, чтобы могла произойти **оптимизация**, необходимо ввести в систему асимметрию. Нужен элемент, который будет фиксировать изменения и направлять процесс. В фильме эту роль выполняет **осознание Фила Коннора**. Если бы никто не осознавал петлю, не было бы и перебора вариантов в подлинном смысле — была бы лишь бессмысленная вибрация. «**Осознание**» — это необходимый структурный элемент для того, чтобы процесс **оптимизации** начался. Именно оно превращает слепое колебание в целенаправленный поиск лучшего из возможных сценариев.

В традиционной интерпретации **Фил Коннор** — это субъект, внешний по отношению к петле, который в нее попадает, выполняет некую задачу и выходит. Однако с точки зрения **Лейбница**, такого внешнего субъекта быть не может. **Фил Коннор** не находится *вне* петли, он является ее порождением, частью одного из ее сценариев.

Давайте вспомним, кто он такой. Он — **синоптик**, ведущий прогноза погоды. По характеру он — **эгоцентрик, сноб и хам**. Это не случайный набор качеств. Петля, перебирая варианты, создает в одном из сценариев именно такого персонажа — человека, чья профессия связана с предсказанием, но чьи личные качества отражают крайнюю степень эгоцентризма. Любой персонаж в фильме — это часть этого глобального перебора, вариация, порожденная самой структурой мира. Петля решает задачу **оптимизации**, и для этого ей нужны определенные «агенты» с заданными свойствами.

Второй осознающий персонаж и «рассинхрон» как условие осознания

Здесь мы подходим к интересной гипотезе. Если для **оптимизации** нужен осознающий агент, то почему он должен быть один? Давайте обратим внимание на другого персонажа — навязчивого страхового агента **Неда Райерсона**.

Вспомним его первую встречу с **Филом**. **Нед** ведет себя крайне агрессивно и напористо. Он моментально вываливает на **Фила** массу личной информации, не давая ему опомниться. Фил его совершенно не помнит и его реакция это выдает. Поведение **Неда** очень напоминает тактику самого **Фила**, когда тот, уже зная все о жителях городка, манипулирует ими (например, он соблазняет Нэнси, используя личную информацию о ней, добытую на предыдущей итерации петли). Это наводит на мысль, что **Нед Райерсон** — тоже осознающий персонаж. Он уже прошел свои витки петли, собрал информацию о

Филе и теперь пытается использовать ее для достижения своей цели — продать страховку.

Его профессия — **страховой агент** — здесь ключевая для нашего анализа. Он противопоставляет свой подход («это всё лотерея, игра в кости» — *crapshoot*) подходу, основанному на точных расчетах (актуарных таблицах). Он торгует неопределенностью.

Что же является триггером, запускающим **осознание** петли? Мы можем назвать это «**рассинхрон**».

- **«Рассинхрон» Фила Коннора:** Он — **синоптик**, который предсказывает погоду. В решающий день его **прогноз** оказывается неверным — начинается снежная буря, которая запирает его в городе. Этот разрыв между предсказанием и реальностью запускает его «**осознание**» как инструмент оптимизации.
- **«Рассинхрон» Неда Райерсона:** Он — **страховой агент**, чей бизнес основан на идее непредсказуемости будущего. Но он пытается продать страховку в городке Панксатони, который является воплощением **провинциальной скуки** и абсолютной предсказуемости. Здесь ничего не происходит, а значит, никто не верит в необходимость страховать от несчастных случаев. Этот изначальный конфликт между его деятельностью и средой, в которой он действует, и является его «**рассинхрон**», запускающим для него петлю **оптимизации**.

Поле возможностей и «наилучший из миров»

Теперь мы можем собрать все элементы воедино. Мир фильма — это **поле возможностей**, которое стремится к **оптимизации**. У этого поля есть две крайности:

1. **Детерминизм:** «Возможно только одно». Это позиция **Фила** в начале, когда он со 100% уверенностью говорит о будущем.
2. **Волюнтаризм:** «Возможно всё что угодно». Это отражено в профессии **Неда**, который продает идею абсолютной непредсказуемости.

Петля повторяется до тех пор, пока оба этих «**рассинхрона**» не будут устранены. Цель мироздания — прийти к «**среднему**» **сценарию**, к оптимальному состоянию, которое лежит между этими крайностями. Конец фильма, выход из петли — это и есть **актуализация**, фиксация этого единственно верного, оптимального сценария.

В этом финальном сценарии **Фил** и **Нед** «синхронизируются» с реальностью, их **осознание** петли прекращается, и запускается линейное время — наступает 3 февраля. Задача **оптимизации** решена. Как подытожил бы сам **Лейбниц**: «Мы живем в лучшем из миров». Таким образом, «День сурка» — это не просто комедия, а наглядная модель того, как, по **Лейбницу**, наша вселенная решает задачу оптимизации. Она перебирает бесконечные виртуальные сценарии, чтобы в итоге актуализировать один-единственный — самый гармоничный и полный.

Однако наша схема не завершена. В этом «поле возможностей» не хватает одного элемента. Кроме двух крайних полюсов — детерминизма и волюнтаризма — должен существовать и тот, кто изначально воплощает сам оптимум. И в фильме есть такой персонаж. Но об этом мы поговорим в следующий раз.