



**Artificial societies. 2013-2024**

ISSN 2077-5180

URL - <http://artsoc.jes.su>

All right reserved

Issue 4 Volume 15. 2020

## **Artificial Intelligence and the Formation of the Modern Aesthetic Experience of the Theater Audience**

**Pavel Alekseev**

*Lomonosov Moscow State University  
Russian Federation, Moscow*

### **Abstract**

The article is devoted to how artificial intelligence influences the formation of modern aesthetic experience and, in particular, the aesthetic experience of the theater audience. The author analyzes this influence using the concept of actor-network theory and shows the correlation between the status and nature of intellectual work and aesthetic experience. As a result, we can talk about the formation of a new hermeneutics of aesthetic experience, which in turn makes it possible to produce a productive formalization of the viewer's subjectivity.

**Keywords list (en):** artificial intelligence, aesthetic experience, theater, actor-network theory, hermeneutics

**Date of publication:** 06.12.2020

### **Citation link:**

Alekseev P. Artificial Intelligence and the Formation of the Modern Aesthetic Experience of the Theater Audience // *Artificial societies*. – 2020. – V. 15. – Issue 4. URL: <https://artsoc.jes.su/s207751800012571-7-1/>. DOI: 10.18254/S207751800012571-7

<sup>1</sup> Разворачивающиеся сегодня дискуссии об искусственном интеллекте и искусстве в значительной степени центрированы на том, каков статус произведения, созданного с помощью этих технологий, и как корректно производить его атрибуцию. Иными словами, эти дискуссии оказываются

центрированы на понятии артефакта, в то время как понятие эстетического опыта признается вторичным или вовсе редуцируется. Зачастую этот опыт понимается как чрезвычайно просто структурированный или как некая «очевидность», которая не нуждается в какой-либо развернутой концептуализации. Однако именно вопрос эстетического опыта – его формы и структуры – оказывается чрезвычайно значимым для того, чтобы вывести дискуссию об искусственном интеллекте и искусстве на более продуктивный уровень, т.е. на тот уровень, который позволит решить ряд теоретических проблем и откроет новые концептуальные ресурсы для тех дисциплин, которые проводят исследования в этой области.

<sup>2</sup> Анализ участия искусственного интеллекта в формировании современного эстетического опыта театрального зрителя представляется тем более важной в теоретическом плане исследовательской задачей, поскольку последовательная проработка именно театрального опыта сопряжена с рядом очевидных концептуальных сложностей. Это сложности, которые при исследованиях эстетического опыта, связанного с другими видами искусства (например, литературой или живописью), могут остаться без удовлетворительной концептуализации, т.к. применимые к этим видам искусства методы анализа позволяют минимизировать проблематичность анализа эстетического опыта и сконцентрироваться на работе с артефактом. В театре же центрирование анализа на артефакте очевидным образом затруднено. Так, текст пьесы, декорации, костюмы являются артефактами, которые участвуют в спектакле, но не они составляют объем эстетического опыта зрителя. Этот объем составляет событие спектакля (в том смысле, в каком событие можно описать в категориях феноменологии – т.е. как локализованный опыт), при этом даже тогда, когда спектакль состоит исключительно из взаимодействия различных предметов друг с другом, как, например, в театре объекта.

<sup>3</sup> Таким образом, вопрос об искусственном интеллекте и эстетическом опыте театрального зрителя должен быть поставлен именно как вопрос о том, каким образом искусственный интеллект определяет форму и структуру эстетического опыта независимо от конкретных формальных характеристик того или иного спектакля. Данная постановка вопроса может вызвать ожидаемое возражение – как можно говорить о том, что искусственный интеллект оказывает такое существенное влияние, если речь не идет о том, что эстетический опыт центрируется на произведении, созданном этими технологиями? Не является ли подобное утверждение очевидным противоречием?

<sup>4</sup> Для того, чтобы показать, что обозначенное таким образом противоречие уже является снятым, следует ёмко обозначить исходную концептуальную конфигурацию, которая предшествует сделанному утверждению.

<sup>5</sup> Прежде всего, стоит указать на то, что эстетический опыт индивида складывается из его семиотического и феноменологического опытов. Эстетический опыт возникает из взаимодействия индивида с конкретным произведением искусства, однако сама форма этого опыта определяется не только им самим. Формы эстетического опыта не являются априорными (утверждение их априорности было бы хотя и не вполне очевидной, но, тем не менее, именно метафизической концепцией), но напротив – они историчны. Эта историчность не

является прямолинейной попыткой уравнивания эстетического опыта и современных ему дискурсов, как это зачастую бывает в искусствоведческой историографии, когда, например, форма опыта зрителя классицистского театра признается эквивалентной той концептуализации, которая представлена в эстетических трактатах той эпохи [5]. Но верно иное утверждение – эта историчность является историчностью конфигураций акторных сетей, в которых этот опыт возникает.

6 Акторные сети, с одной стороны, формируют *Lebenswelt*<sup>1</sup> индивида – в том смысле, в котором его понимал Эдмунд Гуссерль, т.е. как набор повседневных феноменов, который определяет возможные виды опыта. С другой стороны, они формируют также и пространство общего интеллекта, т.е. той коммуникативно-интеллектуальной общности, в которой участвуют индивиды и которая в современном мире становится одной из производственных сил.

7 Паоло Вирно характеризует общий интеллект следующим образом<sup>2</sup>: «Следовало бы учитывать ту сторону *General Intellect*, когда вместо воплощения (или лучше сказать, вметалливания) в систему машин он существует в качестве свойства живого труда. *General Intellect* сегодня присутствует прежде всего как коммуникация, абстракция, саморефлексия живых субъектов. Допустимо утверждение, что для самой логики экономического развития необходимо, чтобы часть *General Intellect* не затвердевала бы в постоянном капитале, а развивалась в коммуникативном взаимодействии, в форме эпистемологических парадигм, диалогических *перформансов* (*performances*) и языковых игр. Говоря другими словами, общий интеллект представляет единое целое с кооперацией, с коллективным действием живого труда, с коммуникативной компетенцией индивидов» [2].

8 В свою очередь современные акторные сети характеризуются высокой интенсивностью своей технизации. Исходя из именно таких концептуальных оснований, необходимо анализировать влияние искусственного интеллекта на формирование опыта современного театрального зрителя.

9 Возможен вопрос – почему необходимо говорить об указанных процессах, используя концепты акторно-сетевой теории? Здесь стоит привести аргументы одного из самых заметных комментаторов работ Бруно Латура – Грэма Хармана – в пользу акторно-сетевой теории (в следующих цитатах Харман использует сокращение АСТ для обозначения акторно-сетевой теории): «Плоская онтология АСТ позволяет ей избежать нововременной дуалистической онтологии, в которой все конечные существа неправдоподобно поделены между (а) людьми и (б) всем остальным» [6]. А также: «Одно из самых больших теоретических преимуществ АСТ – ее способность относиться ко всем действиям как действиям в равной степени» [6]. Иначе говоря, акторно-сетевая теория позволяет последовательно прорабатывать сложные отношения человека и технологий, не опираясь на не критически принятые метафизические антропоцентрические концепты.

10 Говоря об искусственном интеллекте, следует обратить внимание на то, что речь не идет о том, что искусственный интеллект является антропоморфным. Распространенный в культуре образ искусственного интеллекта как некоего

антропоморфного технологического объекта является популярным, что объясняется значительным ресурсом для его эстетизации и встраивания в различные художественные нарративы. Тем не менее, он не является продуктивным для использования его в рамках исследований в качестве концепта или концептуального персонажа в том смысле, в каком о нем говорили Жиль Делез и Феликс Гваттари: «Различие между концептуальными персонажами и эстетическими фигурами состоит прежде всего в следующем: первые суть потенциальные концепты, а вторые – потенциальные аффекты и перцепты» [4].

<sup>11</sup> В качестве рабочего определения искусственного интеллекта здесь достаточно указать на то, что это совокупность технологий, способных с высокой степенью автономности осуществлять сложную аналитическую работу.

<sup>12</sup> Ситуация, в которой оказался современный театральный зритель – это ситуация, когда впервые оказалась нарушенной монополия человека на интеллектуальный труд. И даже более того – появились технологические объекты способные на интеллектуальный труд не только на уровне, сопоставимым с человеческим, но и превосходящем его по аналитической эффективности. Такая ситуация с необходимостью меняет условия формирования эстетического опыта.

<sup>13</sup> Между статусом интеллектуального труда и формами эстетического опыта той или иной эпохи есть стабильная корреляция. Так, в аграрных обществах, где значение интеллектуального труда было минимально по сравнению с физическим трудом, сложные формы эстетического опыта в значительной степени воспринимались как классовая привилегия тех, у кого нет необходимости в качестве основного занятия заниматься регулярным физическим трудом. Со становлением индустриального общества и ростом значимости интеллектуального труда, а также в связи с появившейся возможностью частично делегировать физический труд машинам сложные формы эстетического опыта начинают восприниматься как допустимые и доступные для любого индивида, хотя и достаточно четко классово локализованные. Со второй половины 20-го века и началом перехода к постиндустриальному обществу и существенным ростом значения интеллектуального труда сложный эстетический опыт начинает восприниматься уже в качестве универсального и доступного любому индивиду.

<sup>14</sup> Чем более значимым становится интеллектуальный труд, тем в большей степени эстетический опыт становится одним из базовых опытов, образующих *Lebenswelt* индивида. Вместе тем, чем более рациональной становится организация интеллектуального труда, тем более эстетический опыт переходит из категорий экзистенциального опыта (взаимодействие зрителя с произведением как потенциальная возможность акта трансгрессии) в категории опыта как объекта дизайна (взаимодействие с произведением искусства становится прагматическим выбором индивида).

<sup>15</sup> Показательно, что Борис Гройс, говоря о дизайне в контексте цифровых технологий, доводит концептуализацию дизайна до понятия самодизайна: «В наши дни каждый подвергается эстетической оценке – и обязан брать на себя эстетическую ответственность за свой облик, за свой самодизайн. Раньше самодизайн был привилегией и бременем немногих избранных. В наше время он

стал массовой культурной практикой» [3]. Важно отметить то, что самодизайн вполне может включать в себя и индивидуальный эстетический опыт в той степени, в которой он может присутствовать в пространстве общего интеллекта и интересубъективности.

<sup>16</sup> Здесь также стоит заметить, что утверждение наличия стабильной корреляции между формами эстетического опыта и статусом интеллектуального труда носит эмпирический характер и основывается на конкретном историческом материале. Соответственно, следует избегать того, чтобы приписывать этому процессу характер развертывания некоего метафизического смысла, что зачастую происходит в завуалированном виде в искусствоведческой историографии.

<sup>17</sup> Что означает концептуализированная таким образом современная ситуация для понимания влияния искусственного интеллекта на эстетический опыт театрального зрителя? Как именно изменяется форма и структура этого опыта в ситуации, когда интеллектуальный труд с большей эффективностью выполняется искусственным интеллектом, а не человеком, тогда как сам эстетический опыт формируется в соответствии с прагматикой его дизайна?

<sup>18</sup> Вполне возможно было бы ответить на этот вопрос регулярно появляющимся в пространстве общего интеллекта тезисом о том, что по мере роста количества произведенного искусственным интеллектом контента пропорционально будет возрастать и символический капитал созданных человеком произведений. Иными словами, для зрителя его театральный опыт все больше становился бы не просто событием в феноменологическом смысле (как локализованный опыт), но все больше становился бы событием в том смысле, в котором о нем говорит Ален Бадью. Он пишет так: «Быть верным событию означает продвигаться в ситуации, пополненной этим событием, *осмысляя* (но любая мысль есть практика, испытание) ее «согласно» событию. А это, поскольку событие было вне всех стандартных законов ситуации, вынуждает, разумеется, *изобретать* новый способ быть и действовать в этой ситуации» [1]. Иначе говоря, событие понимается как процесс, приводящий к заранее непредсказуемым значительным изменениям самого субъекта этого процесса, в том числе и в области взаимодействия зрителя с произведением искусства.

<sup>19</sup> Однако подобное утверждение о современной форме эстетического опыта театрального зрителя, тем не менее, парадоксальным образом соответствует не столько актуальным культурным процессам, сколько концептуализации акторных сетей предшествовавшей индустриальной эпохи, когда на уровне феноменологического опыта для индивидов был очевиден контраст между оригиналами произведений и массовыми копиями, т.е. контраст между объектом, стабильно ассоциировавшимся с автором-человеком, и техническим воспроизведением, которое в ту эпоху в значительной степени было связано с очевидным преобразованием воспроизводимого произведения вплоть до редуцирования даже его значимых формальных аспектов. Между тем такой перенос интуитивно понятной концептуализации прошлой эпохи на современность представляется малопродуктивным как в теоретическом плане, так и в плане анализа конкретных эстетических практик.

20 Значительно более продуктивным для последующей концептуализации представляется следующий тезис. В акторных сетях с современными технологиями искусственного интеллекта у индивида возникает новая герменевтика его эстетического опыта, т.е. в первую очередь меняются не столько сами формальные аспекты произведений, с которыми взаимодействует зритель, сколько меняется его интерпретация своего эстетического опыта.

21 При этом следует принять во внимание то, что речь идет не о том, что индивид использует некоторые четко концептуализированные техники интерпретации, но о том, что акторные сети приводят к тому, что те или иные приемы толкования эстетического опыта на уровне феноменологического опыта оказываются более очевидными, чем какие-либо другие. В свою очередь формирование стабильного – пусть и нечетко концептуализированного – набора приемов толкования частично обуславливает и параметры самой формы эстетического опыта, а не только его интерпретацию.

22 Перейдем теперь к более детальному анализу влияния искусственного интеллекта на формы опыта театрального зрителя, которые – как было сказано ранее – связаны с новой герменевтикой.

23 Современные технологии искусственного интеллекта позволяют произвести то, что можно назвать математизацией зрительского опыта. Так, например, технологии машинного зрения и распознавания эмоций способны с высокой точностью анализировать как игру актера на сцене (возможной оказывается точная фиксация партитуры исполнения роли, что позволяет более точно анализировать центрированный на ней художественный эффект), так и вовлеченность, внимание и эмоции самого зрителя.

24 Иначе говоря, субъективность зрителя, которая ранее не поддавалась формализации и исчислению, перестает быть таковой. Низкая степень формализации зрительской субъективности приводила к тому, что одним из наиболее очевидных способов ее концептуализации становилось построение метафизики единичности зрителя и его эстетического опыта. И именно использование технологий искусственного интеллекта позволяет производить концептуализацию и редуцировать эту метафизику, выводя теорию и исследовательскую методологию на новый уровень.

25 Подобная математизация эстетического опыта приводит к тому, что новая герменевтика зрителя строится на двух уровнях, где, с одной стороны, возникает уровень интерпретированного зрителем эстетического опыта без использования технологий искусственного интеллекта, а с другой стороны – уже с их использованием. Это в совокупности приводит к тому, что искусственный интеллект позволяет проводить точный анализ целого ряда аспектов театрального спектакля как события. А это в свою очередь приводит к тому, что теперь спектакль воспринимается как сложный объект не только на уровне указания на интуитивно очевидную сложность, но и за счет того, что можно с высокой точностью анализировать возникающую в театре структуру эстетического опыта в целом и отдельных его аспектов – в частности.

<sup>26</sup> При этом возникает то, что можно назвать усовершенствованным субъектом эстетического опыта, т.е. сочетание зрителя и технологий искусственного интеллекта, которое и определяет новые формы этического опыта. Говоря о таком обозначении этого субъекта, стоит сразу прояснить используемую терминологию «усовершенствования» – речь не идет о какой-либо телеологии субъекта, но лишь о расширении его аналитических возможностей.

<sup>27</sup> Подводя итоги, следует указать на то, что предложенная концептуализация позволяет снять ряд теоретических проблем, которые возникали в исследованиях в области искусственного интеллекта и искусства. Эта концептуализация позволяет, с одной стороны, уйти от различных вариантов неявной метафизики эстетического опыта, а с другой стороны, позволяет произвести его формализацию в той степени, в которой можно говорить о выходе исследовательской практики и методологии на новый уровень.

<sup>28</sup> За рамками настоящей публикации вынужденно остался ряд важных вопросов для анализа влияния искусственного интеллекта на формирование эстетического опыта театрального зрителя. В том числе – соотношения двух уровней новой зрительской герменевтики между собой и ее применения к конкретному различному по своим формальным свойствам эмпирическому материалу. И это работа для будущих исследований.

---

#### Remarks:

1. Немецкий термин, используемый в феноменологических исследованиях и переводящийся дословно как «жизненный мир», который в англоязычной литературе обозначается эквивалентным термином «Lifeworld»
2. Хотя Вирно вслед за автором этого термина Карлом Марксом для большей стилистической выразительности в неанглоязычном тексте в основном использует именно англоязычное написание термина «общий интеллект» как General Intellect, тем не менее, в настоящей статье – кроме оригинальной цитаты – используется более уместное здесь русскоязычное написание

---

#### References:

1. Bad'yu A. Ehtika: Ocherk o soznanii Zla / Per. s frants. V. E. Lapitskogo. SPb.: Machina, 2006. 126 S.
2. Virno P. Grammatika mnozhestva: k analizu form sovremennoj zhizni / Per. s it. A. Petrovoj pod red. A. Penzina. M.: Ad Marginem Press, 2013. 176 S.
3. Grojs B. Politika poehtiki. M.: Ad Marginem Press, 2012. 400 S.
4. Delez Zh., Gvattari F. Chto takoe filosofiya? M.: Akademicheskij proekt, 2009. 261 S.
5. Kollektiv avtorov. Istoriya zarubezhnogo teatra. SPb.: «Iskusstvo – SPb», 2005. 575 S.
6. Kharman G. Immaterializm. Ob'ekty i sotsial'naya teoriya / Per. s angl. A. Pisareva. M.: Izdatel'stvo Instituta Gajdara, 2018. 152 S.

# Искусственный интеллект и формирование современного эстетического опыта театрального зрителя

**Алексеев Павел Владимирович**

*МГУ имени М.В. Ломоносова*

*Российская Федерация, Москва*

## **Аннотация**

Статья посвящена тому, как искусственный интеллект влияет на формирование современного эстетического опыта как такового и в частности – эстетического опыта театрального зрителя. Автор анализирует это влияние, используя концепцию акторно-сетевой теории, и показывает корреляцию между статусом и характером интеллектуального труда и эстетического опыта. В результате можно говорить о формировании новой герменевтики эстетического опыта, которая в свою очередь позволяет произвести продуктивную формализацию субъективности зрителя, центрировав анализ именно на эстетическом опыте, а не артефакте-произведении.

**Ключевые слова:** искусственный интеллект, эстетический опыт, театр, акторно-сетевая теория, герменевтика

**Дата публикации:** 06.12.2020

## **Ссылка для цитирования:**

Алексеев П. В. Искусственный интеллект и формирование современного эстетического опыта театрального зрителя // Искусственные общества. – 2020. – Т. 15. – Выпуск 4. URL: <https://artsoc.jes.su/s207751800012571-7-1/>. DOI: 10.18254/S207751800012571-7