

УДК 00(082)
ББК 65.26
О 33

*Ответственный редактор:
Сукиасян А.А., к.э.н., ст. преп.;*

О 33 ОБЩЕСТВО, НАУКА И ИННОВАЦИИ: сборник статей Международной научно-практической конференции (14 февраля 2015 г., г. Уфа). в 2 ч. Ч.2/- - Уфа: Аэтерна, 2015. – 312 с.

ISBN 978-5-906790-17-0

ISBN 978-5-906790-18-7 Ч1+Ч2

Настоящий сборник составлен по материалам Международной научно-практической конференции «**ОБЩЕСТВО, НАУКА И ИННОВАЦИИ**», состоявшейся 14 февраля 2015 г. в г. Уфа.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а так же за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Материалы публикуются в авторской редакции.

УДК 00(082)
ББК 65.26

ISBN 978-5-906790-17-0

ISBN 978-5-906790-18-7 Ч1+Ч2

© Коллектив авторов, 2015
© ООО «Аэтерна», 2015

ФИЗИКО-МАТЕМАТИЧЕСКИЕ НАУКИ

004.61.13958 + 57.2788

В.В.Тарасов. Др. хим. наук, проф.

Российский Химико-технологический Университет им. Д.И. Менделеева, Москва. А-47

ВОЗБУЖДЕНИЕ ДВИЖЕНИЙ НОГИ, ПОДВЕРЖЕННОЙ ХРОНИЧЕСКОМУ ПАРЕЗУ

Параличи и парезы являются одной из наиболее распространённых последствий такой болезни, как инсульт. Они являются синдромами двигательных нарушений. Парез – это частичная утрата двигательных функций мышц либо их нарушение. По степени поражения парезы делятся на легкие, умеренные, глубокие и параличи. Параличи и парезы подразделяют на две большие группы: органические и функциональные. Органические параличи и парезы вызваны поражением нервной системы, травмами, заболеваниями или иными причинами. При функциональных параличах нарушены процессы торможения и возбуждения в головном мозгу.

Очень интересным считаю влияние на ногу потенциалов, наводимых внешними полями (тепла, электричества, магнетизма и их сочетаний). При этом основными экспериментами станут опыты над подвижностью моей правой больной ноги в электрическом и магнитном полях. Подвижность измерялась как способность ноги к ножничным движениям – такие движения создавались или не могли быть созданы при небольших усилиях. А иногда ногу никакими усилиями нельзя было оторвать от дивана.

На спине легче всего реализуются ножничные движения. В этом случае при описании результатов следует пользоваться нормальным законом распределения Гаусса. Эти законы широко используются в технике, биологии, социологии, психологии и многих других сферах человеческих знаний. И мы могли бы использовать их, если бы процессы были подходящими [1,2].

Сначала казалось, что задача предельно легка, но чем дольше мы занимались этой проблемой, тем всё новые открывались задачи, которые порой были неразрешимы.

Отсутствие приборов, которыми можно было бы измерить более важные величины, заставили нас пользоваться системой «Да-Нет», причем эта система оказалась весьма эффективной.

Приведу пример определения мнимой (не в математическом смысле) величины. Такой величиной является вес больной ноги, который, порой, кажется больше во много раз, чем вес ноги в «спокойном» состоянии. Всегда удавалось зафиксировать вес больной ноги. с точностью не меньше, чем 5 – 10%, т.е. в пределах ошибки эксперимента. Больная нога всегда имела такой же вес, что здоровая, хотя казалось, что она весит минимум в два раза больше. Следовательно, слишком большой вес ноги - это лишь ощущение, а не реальная величина.

Часто приходится иметь дело с ложными величинами и затрачивать много времени и сил на отсеивание «шелухи от ядер». Но, нередко, приходится и иметь дело и с ясными физическими величинами и ситуациями, полностью детерминистическими (определёнными), несмотря на то, что природа их совсем не ясна.

1. Первая часть работы связана с передачей тепла между больным и здоровым телами.

а) Основная поза – лёжа на спине, в то время как жена выполняла роль ассистентки, наблюдая за четкостью выполнения упражнений. Я должен, не сгибая правую ногу в

А.Ю.Крамер
Аспирант

Русская Христианская Гуманитарная Академия
г. Санкт-Петербург

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ: СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВА

0. Концертным залом может выступать – или быть объявленным («назначенным») любое закрытое общественное помещение зального типа.

0.1. С архитектурной точки зрения зальное помещение начинает «работать» как концертный зал, когда существует возможность разделения единого физического пространства на две функциональные зоны: слушательскую и исполнительскую, при сохранении акустического единства физического пространства.

0.2. С точки зрения музыкальной зальное помещение начинает «работать» как концертный зал, когда существует возможность прямой и непосредственной коммуникации («здесь-и-сейчас») между исполнителем и слушателем.

0.2.1. С точки зрения слушательской зальное помещение является концертным залом в меру публичности концерта как события.

0.2.2. С точки зрения исполнительской зальное помещение является концертным залом в той мере, в какой позволяет осуществить (реализовать) художественный замысел при исполнении музыкального произведения.

0.3. С точки зрения социальной концертный зал является таковым постольку, поскольку включен в комплекс социальных институтов и практик (включая фоновые), связанный (или «завязанный на») социальные функции музицирования.

0.4. С точки зрения информационно-знаковой концертный зал является местом овеществления коммуникативных процессов, связанных с музицированием. В этом смысле концертный зал (с точки зрения архитектурно-художественной) может быть осуществлен в каких угодно формах и каким угодно способом, при выполнении единственного условия: архитектурно-художественное самого зала должно в момент существования музыки становиться в восприятии слушателя фоном.

0.4.1. Музыка, напомним, существует только в звуке, в «здесь-и-сейчас» ее звучания и другого существования не имеет.

0.4.2. Восприятие интерьера концертного зала предшествует восприятию музыки. Оно может быть каким угодно, в том числе выполнять функции «настройки» слушательского внимания – приведения его в некое апперцептивное единство с ожидаемым звучанием.

0.4.3. В момент начала события концерта (начало звучания музыки) восприятие интерьера концертного зала не прекращается, но становится фоновым для восприятия собственно музыки. Фон в слушательском восприятии может оказаться конфликтен или гармоничен музыке; возможны также варианты безразличного отношения.

0.5. Концертный зал с точки зрения конкретности физической (географической), социальной и исторической является «местом» концертирования (что бы мы ни понимали под «концертом»).

0.6. Культурным пространством концертный зал делает единство места концерта и события концерта.

0.7. Для дальнейшего рассмотрения специфики концертного пространства («культурного пространства концерта»), «концертного пространства культуры» и т.п.) мы воспользуемся теоретическими выкладками А.Н.Быстровой [1], К.Норберг-Шульца [9], Ч.Дженкса [3] и П.Шумахера [10], согласно которым культурное пространство, – применительно к архитектуре, – может быть теоретически рассмотрено как единство четырех культурных подпространств.

0.7.a. Подпространство реального мира – *«территория, на которой существует, осуществляется и воспроизводится культура живущего сообщества»* [1, с. 137]. Она представлена как жизненное пространство – в равной степени как природное (географическое, климатическое, ландшафтное – в терминологии К.Норберг-Шульца – *«прагматическое пространство»*), так и архитектурное, – прежде всего через ценностное измерение границ, замкнутости и проницаемости этого пространства [11].

0.7.b. Подпространство социума представлено в культуре в формах социальности [1, с. 170], таких как социальные институты, формы и способы организации общества, – прежде всего через аспекты ценностной дихотомии «общественное / личное».

0.7.c. Подпространство коммуникативное (или информационно-знаковое) выявляет *«сущностную особенность человеческого мира – смысл»* [1, с.184] и представлено в культуре через знаковые системы, языки, формализмы, методы, структуры и функции, благодаря которым мир выступает как носитель информации и смысла [1, с. 192; 6; 7].

0.7.d. Подпространство интеллектуальное (которое есть *«результат культуры и ее условия»* [1, с.200]) – пространство сознания (включая воображение, отыскание смысла, вопрошание, поиск ответа и иные формы мышления), включая эстетическое, являющееся универсальным, в силу того, что оно *«вобрало в себя и познание, и систему ценностей, и систему действий»* [1, с. 207].

0.8. Также для рассмотрения специфики концертного пространства важна теоретическая модель «культурного объекта» [2], увязывающая вещественные и невещественные аспекты события концерта.

0.8.a. Культурный объект есть единство артефакта и практики.

0.8.b. Артефакт есть овеществление и результат «свертки» [5] практики для сохранения в культуре.

0.8.c. Практика есть развеществление [8] артефакта; артефакт всегда содержит в себе коды развеществления.

0.8.d. В единстве артефакта и практики культурный объект всегда выполняет порождающие функции.

1. Специфика культурного пространства концертного зала с точки зрения «реального мира» определяется мерой трансформации «географического» в архитектурно-градостроительных практиках и артефактах, связанных с концертной событийностью.

1.1. Имеет значение выбор места постройки в градостроительном и шире – общегеографическом контексте.

Примеры: проектирование концертного зала как доминанты района новостройки (Concertgebouw, Амстердам, 1884); Niemeyer Auditorium (Равелло, 2010) со сквозным визуальным «прострелом» на море; Сестрорецкий курзал (1900).

1.2. Имеет значение выбор места в уже существующих условиях с учетом «образа города» [4]. Здесь же: выбор места с учетом роли постройки в существующем ансамбле.

Примеры: Концертный зал им. Чайковского (1940) в контексте Генплана Москвы; небоскреб Radio City Music Hall (Нью-Йорк, 1932); дворец Trocadero в контексте ансамбля Всемирной выставки в Париже (1900).

1.3. Имеет значение выбор планировки здания (монозал / полизал) или выбор зала как концертного в существующей планировке.

1.4. Имеет значение выбор планировки зала (центральное или фронтальное расположение эстрады, наличие амфитеатра, ложи, галереи, балконы и т.п.).

2. Специфика культурного пространства концертного зала с точки зрения «социального мира» определяется мерой трансформации публичного в социальных практиках и артефактах.

2.1. Концертный зал в буквальном физическом человекомерности выступает инструментом трансформации (организации желаемого) группового поведения – для этого предусматриваются единый или множественные маршруты движения в здании, единый / множественные общественные помещения («накопители», фойе), единый / множественные входы в собственно концертный зал, разнесение входов и выходов и т.п.

2.2. Концертный зал характерен не просто функциональным разделением пространства на слушательскую и исполнительскую зоны, – граница между ними при всей виртуальности поведенчески непроницаема для слушателя.

Примечание: Такое жесткое функциональное разделение аудитории на «делющих» («творящих») и «внимающих» характерно также, в частности, для театральных, храмовых пространств, а также для пространств спортивных состязаний.

2.3. Концертный зал как специализированное здание выступает как «точка фокуса» социального существования творческих практик. В этом смысле концертный зал сродни зданиям театров, музеев, творческих лабораторий, консерваторий, картинных галерей и т.п.

Примечание: способ архитектурно-градостроительной «фокусировки» социальности творческих практик должен учитывать существующие констелляции «фокусов» иных социальных практик; примером вопиющего отказа от такого учета может служить неосуществленный проект огромного концертного зала В.И. Чагина и В.И. Шене в Петербурге (1900), спроектированного для постройки на намывном пространстве Стрелки В.О., строго напротив Зимнего Дворца.

3. Специфика культурного пространства концертного зала с точки зрения «коммуникативного мира» определяется мерой воспроизводимости коммуникативных практик и артефактов в информационно-знаковой среде, складывающейся вокруг события концерта.

3.1. Коммуникативность концертной событийности можно разделить на два основных пласта: коммуникативных событий во время концерта и коммуникативных событий до и после концерта, («по поводу концерта»).

3.2. Коммуникация исполнителя и слушателя во время события концерта с момента появления «театрофона» (удаленного слушания по телефону) и радиовещания допускает нахождение слушателей в ином физическом пространстве.

3.3. Коммуникация («по поводу концерта») порождает ряд специфических практик и артефактов, таких как языки описания концертных событий, способы передачи «образного строя», способы воспроизведения стиливых и жанровых особенностей и т.д.

4. Специфика культурного пространства концертного зала с точки зрения «интеллектуального мира» определяется мерой порождающей нормативности / новизны интеллектуальных практик, складывающихся вокруг события концерта, а также специфических артефактов «свертки» интеллектуального (креативного) опыта, таких как нотные тексты, чертежи и т.д., вплоть до экспериментальных построек (как пример – Филиппс-холл)

Список использованной литературы

1. Быстрова А.Н. Проблема культурного пространства (опыт философского анализа). Новосибирск:Изд.СО РАН, 2004. 240 с.
2. Бурдые П. Практический смысл. СПб.:Алетейя, 2001. 562 с.
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.:Стройиздат, 1985. 136 с.
4. Линч К. Образ города. М.:Стройиздат, 1982. 328 с.
5. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М.:Наука, 1979. 303 с.
6. Олейник М.А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект: автореф... докт.филос.н. Ростов-на-Дону, 2007. 39 с.
7. Петров М.К. История европейской культурной традиции и ее проблемы. М.:Росспэн, 2004. 775 с.
8. Сапронов П.А. Культурология. Курс лекций по теории и истории культуры. СПб: Лениздат Союз, 2001. 558 с.
9. Norberg-Schulz C. Existence, space & architecture. L.:Studio Vista, 1971. 120 p.
10. Schumacher P. The Autopoiesis of Architecture: a new framework for architecture. Vol.I. Chichester: Wiley, 2011. 463 p.
11. Venturi R. Complexity and Contradiction in architecture [3rd ed]. N.Y.:Museum of modern art, 1987. 136 p.

© А.Ю.Крамар, 2015

УДК 008

Н.А. Лысова

кандидат культурологии, старший преподаватель
факультет театра, кино и телевидения
Челябинская государственная академия культуры и искусств
Г. Челябинск, Российская Федерация

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КАК РАЗВИТИЕ ЖАНРА РЕАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Сегодня телевидение занимает позицию лидера среди СМИ по степени влияния на аудиторию. Являясь одной из определяющих сфер социокультурного пространства, современное телевидение стало наиболее массовым средством распространения различного рода информации, в том числе культурной и научно-познавательной, и получило возможность фиксировать, концентрировать и отражать любые изменения, вызванные общемировыми социальными и культурными трансформациями.

Законы рынка, в которых существует телевидение, с его основным принципом конкурентной борьбы за зрителя погружают современное телевидение в условия постоянного поиска новых телевизионных форм и проектов, ориентированных на широкий зрительский интерес, что определяет многообразие видов и жанров программ развлекательного характера. Однако, при их высоком профессионально-техническом уровне художественная, интеллектуальная и культурно-просветительская ценности, как правило, не высоки. Программы, ориентированные на общедоступность зрительского восприятия, чаще всего ограничиваются развлекательно-рекреационной функцией и «усредняются» до уровня массового потребителя [5, с. 31]. Удовлетворяя запросы зрителей, телевидение формирует зрительскую аудиторию.