

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

Вл. А. Луков

ЖАНРЫ И ЖАНРОВЫЕ ГЕНЕРАЛИЗАЦИИ

Теория жанра — одна из наиболее значимых областей теоретической разработки истории литературы. Интерес к проблеме жанра в современном литературоведении велик. Дискуссия о жанрах ведется в фундаментальных монографиях по теории литературы, появляются диссертации, проводятся конференции, выпускаются ежегодные сборники научных трудов. Появился даже особый термин «генология», введенный еще в 1920 г. Полем Ван Тигемом для обозначения науки о жанрах и родах в литературе.

Следует особо отметить вклад отечественных ученых 1920–1930-х годов в разработку теории жанров («социологическая школа»: В. Фриче, А. Цейтлин, М. Юнович, «формальная школа»: Ю. Тынянов, В. Шкловский). Принципиальное значение имело расхождение в 1920-е годы позиций Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина по вопросу о жанрах. Ю. Н. Тынянов отстаивал представление о сменяемости всей системы жанров при смене исторических эпох, подчеркивал индивидуальность жанровых структур в творчестве различных писателей (Тынянов 1977а; Тынянов 1977б), а М. М. Бахтин считал, что жанр — наиболее устойчивая совокупность способов коллективной ориентацией с установкой на завершение; история литературы — это история жанров ([Бахтин]: Мед-

ведев 1998). В результате заострения этих противоположных позиций допускались различные преувеличения, ошибки, но в ходе дискуссии сформировались основы современной теории жанров, в том числе новаторское представление о системах жанров, сменяющих одна другую по мере развития литературного процесса.

За рубежом толчком для развития теории жанров в XX веке после длительного периода отрицания объективности жанров (что было характерно, например, для школы Б. Кроче) стал Лионский конгресс по проблемам литературных родов и жанров (1939), организованный П. Ван Тигемом и Ф. Бальденсперже. В наиболее обстоятельных обзорах «генологических» теорий, какими представляются третий том «Введения в науку о литературе» польской исследовательницы Стефании Скварчинской (Skwarczynska 1965) и монография американского литературоведа Пола Эрнади «Вокруг жанра» (Hernadi 1972), охарактеризовано множество существующих концепций жанра — «крайний имманентизм», «крайний историзм», «реализм», «номинализм», «экспрессивные концепции», «прагматические концепции» и т. д.

С 1970-х годов заметна тенденция решать вопрос о жанре в связи с систематизацией

представлений обо всей морфологии искусства. Особый интерес представляет книга М. С. Кагана «Морфология искусства» (Каган 1972) — первая в отечественной эстетике специальная монография о внутреннем строении мира искусств. В части I этого труда с достаточной полнотой рассмотрены морфологические идеи, в том числе и представления о жанрах и жанровых системах от античности до наших дней, определены проблемы, которые еще предстоит разрешить с научных позиций. Большим достижением М. С. Кагана следует признать историческое освещение развития художественных систем (часть II: «От первобытного художественного синкретизма к современной системе искусств»). Однако при переходе к теории вопроса (часть III: «Искусство как система классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров») автор порывает с историческим подходом ради создания грандиозной морфологической «сети», охватывающей искусство в целом, вне его конкретно-исторических форм.

Системно-структурная характеристика жанра у М. С. Кагана включает четыре плоскости членения: 1) тематическую или сюжетно-тематическую плоскость (в поэзии — жанры пейзажной лирики, любовной, гражданской; в прозе — рыцарский, плутовской, военный, детективный жанры и т. д.); 2) дифференциацию жанров по их познавательной емкости (рассказ, повесть, роман); 3) аксиологическую плоскость (трагедия, комедия, эпос, сатира и т. д.); 4) дифференциацию жанров по типу создаваемых моделей (от документальных жанров к притче). Завершая изложение своей концепции, М. С. Каган подчеркивает: «Чем полнее мы характеризуем произведение в жанровом отношении, тем конкретнее схватываем многие его существенные черты, которые определяются именно избранной для него автором точкой пересечения всех жанровых плоскостей» (Каган 1972: 424).

Используемый М. С. Каганом системный подход, безусловно, более плодотворен, чем произвольные схемы критикуемых им ис-

следователей. Множественность критериев, предлагаемая ученым, придает его схеме большую гибкость. Однако проблемы остаются, схема Кагана предполагает всегда существующую равную возможность возникновения всех жанров, но на самом деле эта возможность вовсе не одинакова в разные эпохи; выбор как самих критериев, так и их количества может бесконечно дискутироваться. Систематизация, предложенная М. С. Каганом, имеет смысл, но только в рамках системно-структурного подхода. Если же мы хотим исследовать реальный процесс генезиса и развития жанров, более плодотворным оказывается историко-теоретический подход, с позиций которого отвергается сам принцип рассмотрения жанра как некой ячейки. Жанр при историко-теоретическом подходе — это аспект исследования художественного произведения.

В литературоведении ведется спор о том, считать ли жанр свойством формы или содержания. Ряд зарубежных ученых включает жанр в категории «внешней формы» (Ю. Петерсен и Р. Петш — в категории «внутренней формы», см.: Верли 1957: 101). Р. Уэллек и О. Уоррен в ставшем классическим труде «Теория литературы» указывали, что «...жанром условно можно считать группу литературных произведений, в которых теоретически выявляется общая «внешняя» (размер, структура) и «внутренняя» (настроение, отношение, замысел, иными словами — тема и аудитория) форма» (Уэллек 1978: 248). Г. Н. Пospelов и его последователи видят в жанре тип содержания (Пospelов 1948; Пospelов 1972; Чернец 1970 и др.). Дискуссия на эту тему продолжается.

С позиций историко-теоретического подхода следует отказаться от рассмотрения жанра только как характеристики произведения (его содержания, формы или их единства). В жанре выражаются взаимоотношения между тем, кто создает произведение искусства, и тем, кто его воспринимает. Жанр отражает меру и характер условности в искусстве, однако важно подчеркнуть, что это не «договор» (т. е. волевой акт), не «кон-

тракт между производителем и потребителем», по выражению П. Кохлера (цит. по: Лейдерман 1979: 122), поддержанного Г. Т. Пробстом (Probst 1976) и другими представителями «прагматической концепции» жанра, если воспользоваться определением Пола Эрнади. В разных типах условности выявляются исторический уровень и цели отражения действительности.

Таким образом, проблема жанра при историко-теоретическом подходе выступает как аспект исследования, который раскрывает характер связей между художником слова и читающим обществом, зафиксированных в системе художественных условностей и акцентов. Подчеркивая активную роль читающего общества в процессе жанрообразования (или генезиса жанров), жанр можно определить как исторически понятный тип формо-содержательного единства в литературе (уместны и определения «понятый», «понимаемый»). При такой дефиниции термина очевидно, что в философском аспекте литературоведения на первый план при характеристике жанра выходит проблема понимания.

Жанр — категория, исторически менявшая свое содержательное наполнение. При историко-теоретическом подходе важно не условное, а реальное значение термина, сложившееся и развивавшееся исторически. Отсюда и оригинальное решение вопроса о системе жанров. При системно-структурном подходе система жанров существует сама по себе, это как бы вместилище для книг, каждой из которых еще до появления отведено определенное место на полке. Так, Г. Н. Пospelов писал: «Видимо, литературоведам надо заняться превращением стихийно возникших жанровых названий — одни из них отбрасывая, другие сохраняя — в научные термины с каким-то определенным, хотя бы и условным значением» (Пospelов 1972: 153). Большим вкладом системно-структурного подхода в современную науку было развитие тезиса Ю. Н. Тынянова и других представителей «формальной школы» о необходимости рассматривать не отдельные

жанры, а жанровые системы. Г. Н. Пospelов, например, указывал, что у науки «должны быть свои, объективно-исторические, логически выверенные критерии в создании жанровой терминологии, пускай даже условной. И не только в выборе обозначения для какого-то одного жанра, а в создании расчленяющих терминов для всей существующей системы жанров, в которой каждый из них должен получить свое, особое место» (Пospelов 1972: 154). Но в таком изложении идеи есть своя негативная сторона: снова возникает образ «сети», в каждой клеточке которой должен поместиться определенный жанр. При этом ученый подчеркивает, что речь идет об условной терминологии.

При историко-теоретическом подходе система жанров не может рассматриваться вне реально возникших жанров, она выступает как характеристика, неотъемлемо присущая литературе в ее конкретно-исторической определенности. Каждая эпоха, каждое направление, каждый писатель создают свою законченную жанровую систему. Задачей историко-теоретического изучения литературы становится выяснение законов, управляющих формированием, развитием и сменой жанровых систем.

Генезис жанров не может быть объяснен исключительно внутренними закономерностями развития жанровых систем. Одним из центральных открытий отечественного литературоведения явилось обнаружение глубокого взаимодействия жанра и художественного метода (исследования Н. И. Балашова, Ю. Б. Виппера, Д. С. Лихачева, В. М. Жирмунского, Н. П. Михальской, В. П. Трыкова, Г. Н. Храповицкой и других ученых, в которых раскрыты различные аспекты взаимодействия метода и жанра в западных литературах). Признание исторической обусловленности этого взаимодействия позволяет понять многие закономерности развития литературного процесса.

В последнее время в отечественном литературоведении категория «художественный метод» или открыто отрицается, или — что происходит намного чаще — молчаливо обхо-

дится. В большинстве диссертаций 2000-х годов говорится о жанрах и о «поэтическом мире» писателя (произведения). В этой связи имеет смысл напомнить об одном из первоисточников понятия «поэтический мир» — об «интерпретативной теории литературы», которую развивала так называемая «швейцарская школа». Именно один из крупнейших ее представителей Вольфганг Кайзер в получившей широкую известность работе «Языковое произведение искусства» (Kaufer 1948) и в последующих трудах (Kaufer 1958a; Kaufer 1958b; Kaufer 1961 etc., исследовались Т. Ф. Кузнецовой) выдвинул в центр своих исследований «поэтический мир», которым представлялось В. Кайзеру каждое отдельное произведение искусства (литературное произведение есть целостная перцепция, под которой скрывается поэтический мир» (Kaufer 1948: 45). В. Кайзер в своей теории «поэтического мира» отталкивается от представления о специфике литературы, которая, согласно его воззрениям, в отличие от всех других видов языковой деятельности, заключается в образовании собственного, замкнутого в себе мира. Чтобы быть подлинной наукой, литературоведение, по Кайзеру, должно ограничить сферу своего исследования изучением стиля отдельного произведения как целостной структуры, направленной в себя и на себя, как взаимодействия «творящих языковых сил». В этой посылке обращает на себя внимание тот факт, что искусство не связывается с отображением действительности или с художественно-образным выявлением ее законов. В теории В. Кайзера не ставится вопроса о происхождении искусства, он не пытается решить проблему соотношения искусства и действительности, искусству ничто не предшествует, а моделью оно имеет лишь самое себя. «Поэтический мир» есть «замкнутая в себе языковая структура» (Kaufer 1948: 58), в нем заключается само существо художественности.

Категориями, определяющими свойства «поэтического мира», являются мотив, фабула, звукопись, строфа, рифма, тропы и т. д. Иначе говоря, В. Кайзер в качестве катего-

рий «поэтического мира» избирает такие элементы, сочетание которых практически неповторимо. Это неизбежно приводит его к признанию того, что никакая система, основанная на единых принципах классификации художественных произведений, не может быть построена. В. Кайзер отрицает все закономерности процесса художественного творчества как не данные непосредственному наблюдению, заменяя их исследованием анализом лежащих на поверхности формальных элементов. В книге «Языковое произведение искусства» есть раздел о жанрах, но трактовка В. Кайзером этой категории приводит если не к теоретической, то к практической ее бесполезности и необязательности. Таково следствие для теории жанра выдвижения в качестве основного объекта исследования «поэтического мира» в чисто филологическом (а не культурологическом, где фигурирует «картина мира») понимании этой категории. И если В. Кайзер, достаточно глубокий мыслитель, это отчетливо осознавал, то современные литературоведы, идущие по намеченному им пути, очевидно, даже не подозревают о несоединимости исследования «поэтического мира» в узкофилологической трактовке с теорией жанра.

Вот почему, при всей спорности на сегодняшний день понятия «художественный метод» (который мы определяем как систему принципов отбора, оценки и воспроизведения действительности), мы считаем целесообразным его сохранение, ибо, в частности, без него трудно создать историю развития жанров и их систем.

Взаимодействие жанра и метода, понятых в их социально-исторической детерминированности, определенности и изменчивости, может быть прослежено в своих узловых моментах следующим образом.

В литературе античности, средневековья, Возрождения концепция мира и человека формулировалась прежде всего через жанр. С возникновением классицизма в европейской литературе утверждается новый тип объединения принципов, в соответствии с которыми действительность отражается в ли-

тературе, — художественный метод. Если прежде каждый жанр по-особому формировал художественный мир (в культурологическом смысле), то классицисты подчинили все жанры той концепции, которая содержалась в классицистическом методе. Прежде системы жанров складывались по большей части стихийно, классицисты же создали логически обоснованную систему жанров. Шаплен, аббат д'Обиньяк, а позже Буало в «Поэтическом искусстве» и другие теоретики утвердили основные принципы этой системы: жанровую иерархию, закреплённость художественных сфер за определёнными жанрами, требование «чистоты» жанров. Жанры, в которых выдержаны эти принципы, уже не могут представить все многообразие реальной жизни. Это многообразие может передать только вся система жанров классицизма. Отныне богатство и сложность действительности раскрывается не через жанр, а через метод.

В XVIII веке взаимоотношение жанров и методов усложняется в связи с бурным развитием художественной прозы. Классицисты XVII века выводили прозу за рамки художественного творчества, уделяя внимание главным образом эпистолярной (Севинье, Рец, Паскаль, Гез де Балзак), проповеднической (Боссюэ), афористической (Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер) прозе, т. е. не собственно художественной литературе.

Художники слова XVIII века, напротив, широко используют художественную прозу, у писателей, склонных к реалистическому отражению мира, а также у ряда сентименталистов и предромантиков прозаические жанры становятся основными. В драматургии Дидро пытается утвердить между трагедией и комедией три основных жанра: «серьёзный жанр», пьесу, стоящую между «серьёзным жанром» и комедией, пьесу, стоящую между «серьёзным жанром» и трагедией (Дидро 1951: 188). Но нигде в трактате «О драматической литературе», предваряющем драму «Отец семейства» (1758), Дидро не говорит о возрождении жанра с универсальной концепцией жизни, речь всякий раз

идет о жанрах, имеющих свое определенное место в жанровой системе, за ними, так же как за трагедией и комедией, закрепляется определенный жизненный материал, герой, характер смеха или печали, язык, способы развития действия и т. д.

Одним из писателей, начавших пересмотр принципов, которые лежат в основе классицистической системы жанров, был Жак-Жак Руссо. Он разрабатывал синтетические жанры. По его стопам следуют французские предромантики, подготовившие романтическую реформу жанров.

Конец XVIII — начало XIX века характеризуется крайней сложностью литературного развития. К 1820-м годам складывается идейно-художественный комплекс, характерные черты которого — амбивалентность классицистических и просветительских традиций (они непрерывно уничтожаются, возрождаясь в иных формах, которые тут же подвергаются разрушению и новому возрождению), амбивалентность предромантизма (вырождение «романа ужасов», мелодрамы и других предромантических жанров — и проникновение мелодраматизации, «готических» черт в «высокую» литературу, в классицистический театр), известная цельность романтического движения, в котором, однако, именно в 1820-е годы начинают выделяться собственно романтизм, критический реализм и некоторые менее существенные и менее самостоятельные течения.

Важно различать пути, по которым идут романтики и реалисты в решении жанровых проблем.

В «Предисловии к «Кромвелю»» В. Гюго понятия «лирика», «эпос», «драма» утратили свою жанрово-родовую определенность. Так, драма для Гюго — это «ежеминутная борьба двух враждующих начал, которые всегда противостоят друг другу в жизни и спорят за человека от его колыбели до его могилы» (Гюго 1956: 95). По концепции Гюго, античная драма была эпичной, а современный роман драматичен. Такой подход полностью соответствует основной тенденции в романтической реформе жанров. Ро-

мантики борются с классицистическим принципом ограниченности, замкнутости жанрово-родовых образований. Вместе с тем романтическое противопоставление идеала и действительности приводит к отказу от материальной основы того или иного вида искусства. Поэтому романтики стремятся вывести цели жанра (рода, вида искусства) за пределы его специфических художественных средств.

В. Д. Конен в ряде своих работ показала, что краеугольным камнем романтической эстетики в музыке является программность, при этом она разъясняла: «Однако новым, характерно-романтическим здесь является не столько само обращение к внемузыкальным ассоциациям (примерами которого пронизана вся история европейского музыкального творчества), сколько особенный литературный характер этих ассоциаций. Все композиторы-романтики тяготели к современной литературе...» (Конен 1975: 195). Д. Д. Обломиевский, исследуя романтическую поэзию, показал, что французские поэты-романтики строят поэтическое произведение как живописную или музыкальную картину, отметил в их творчестве «приоритет зрительного восприятия мира» (Обломиевский 1973: 14). Колорит в поэзии, программность в музыке, драматичность в романе, изображение быстрого движения в живописи, создание лиро-эпической поэмы, исторического романа — все это проявления романтического подхода к жанрообразованию.

На примере зрелого творчества Бальзака, Стендаля, Беранже можно рассмотреть решение жанровых вопросов реалистами. Если романтики как бы перераспределяют жанровые возможности внутри сферы искусства, то реалисты прорываются через границы этой сферы к действительности. Бальзак в «Человеческой комедии» мыслит системами («Этюды о нравах», «Философские этюды», «Аналитические этюды»), концепция действительности вырастает из всего грандиозного цикла. Однако в каждом произведении существует целостная модель этой концепции, а не какая-то ее часть, как это было в системе жанров классицизма. Выбор жанра опре-

деляется не собственно литературными требованиями, не разными формами условности, а тем материалом реальной жизни, который предстоит осветить в произведении.

Таким образом, в творчестве Бальзака и других реалистов одним из основных жанрообразующих признаков является предмет изображения, действительность диктует законы жанру.

Применительно к литературе XX века терминов «жанр» и «система жанров» уже недостаточно. Мы вводим понятие «жанровой генерализации» (Луков Вл. А. 2003).

Этот термин используется для обобщенной характеристики жанровой ситуации в литературе той парадигмы художественного творчества в XX веке, которую можно условно определить как литература «культурного запроса» («концептуально-авторская»), хотя он применим и к парадигме литературы «массового спроса» (литературному производству), и, таким образом, связан с общей спецификой культуры этого столетия.

Генерализация (от лат. *generalis* — общий, главный) в науке означает обобщение, переход от частного к общему, подчинение частных явлений общему принципу. Здесь очевидны две составляющие: (1) некий принцип и (2) некий процесс — своего рода процесс «кристаллизации», когда общий принцип притягивает к себе, подчиняет, определенным образом структурирует частные явления, составляя их общий «знаменатель». Жанровая генерализация в этом случае означает процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа.

Жанровая генерализация мало заметна в старых литературах. Классицизм, сформировавшийся уже в Новое время, ей предельно чужд, ибо утверждал принципы иерархии и чистоты жанров (т. е. их подчеркнутой разделенности). Романтики и реалисты XIX века закладывают основы жанровой генерализации, но процесс находится в начальной

стадии. Нередко многожанровые конгломераты объединяются не вокруг принципа, а вокруг конкретного художественного материала, как в «Человеческой комедии» Бальзака, где социально-психологические, исторические, философские романы, повести, новеллы объединены общими сюжетами, героями, единой художественной картиной мира (однако пьеса «Вотрен» с теми же героями в цикл не входит). Жанровая генерализация более обобщенного характера основывалась на организующем начале художественных систем (романтизм, реализм, натурализм, импрессионизм и т. д., например: романтический роман, романтическая драма, романтическая опера и т. д.). Жанровая генерализация на основе художественных принципов как одна из ведущих художественных тенденций стала возможна после того, как на рубеже XIX–XX веков началось тотальное разрушение жанровых границ, довершенное модернистами. На место ослабленных жанровых структур в качестве организующих центров приходят выработанные литературой в разные века и утвердившиеся в ней принципы философствования, психологизма, морализма, историзма, биографизма, документализма и др. Соответственно возникают философская, психологическая, моралистическая, историческая, биографическая, документальная и другие жанровые генерализации. К ним примыкает особая жанровая группа, возвращающая литературу к фольклорным истокам («фолк-литературная» жанровая генерализация). При этом имеется в виду не только формирование некой системы жанров (например, философский роман, философская драма, философская поэма и т. д.), но и процесс внедрения соответствующего принципа в самые разнообразные пласты искусства. В литературе «массового спроса» генерализация происходит вокруг сюжетных, визуальных, эмоциональных стержней: детективная, фантастическая, эротическая литература и др.

Всякое мышление жанрово (по крайней мере, художественное). Но, как видим, само понятие жанра изменчиво. Можно отметить

макроуровень жанрового аспекта искусства: жанры — жанровые системы — жанровые генерации. Во многом благодаря телевидению, где значимость жанровых различий в целом понижается, возникает эффект калейдоскопического «потока» информации (см. Williams 1992; Шапинская 2004; Луков М. В. 2005), в литературе неизбежно будет наблюдаться (и уже может быть отмечено) аналогичное движение к чему-то подобному, что еще не обрело ни своего названия, ни своих исследователей. Но литература, в отличие от телевидения, существует не полвека, а шесть тысяч лет. Как будет происходить борьба ее консервативной жанровой природы с инновационными веяниями становящейся информационной цивилизации, трудно предсказать. И тем интереснее наблюдать за драматическим ходом этой борьбы.

Лит.: [Бахтин М. М.]: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. М. Тетралогия. М., 1998. С. 110–296; Верли М. Общее литературоведение. М., 1957; Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14; Дидро Д. О драматической литературе // Дидро Д. Избранные произведения. М.-Л., 1951; Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972; Конен В. Д. К проблеме «Бетховен и романтики» // Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975; Лейдерман Н. Л. Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1979. С. 117–125; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003 (2-е изд. 2005); Луков М. В. Телевидение как «третья реальность» и телевизионная картина мира (аспекты тезаурусного анализа) // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. М.: МосГУ, 2005. С. 56–74; Обломиевский Д. Д. Французский символизм. М., 1973; Пospelов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах // Доклады и сообщения фи-

- лологического факультета МГУ. 1948. Вып. 5; Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972; Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977а. С. 255-269; Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977б. С. 227-252; Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978; Чернец Л. В. Типология литературных жанров по содержанию: Дис... канд. филол. наук. М., 1970; Шапинская Е. Н. Телевидение в современной культуре и обществе: технология и культурная форма // Массовая культура. М., 2004. С. 230-255; Hernadi P. Beyond Genre: New Directions in Literary Classification. Ithaca; L., 1972; Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk: Ein Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948; Kayser W. Litterarische Wertung und Interpretation // Kayser W. Die Vortragsreise. Bern, 1958a; Kayser W. Vom der Dichtung // Kayser W. Die Vortragsreise. Bern, 1958b; Kayser W. Kunst und Spiel. Gottingen, 1961; Probst G. T. Gattungsbegriff und Rezeptionsasthetik// Colloquia Germanica. Bern, 1976. №1; Skwarczynska S. Wstep do nauki o literaturze. Warszawa, 1965. T. 3; Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; L., 1992.