



Рецензия на книгу
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-327-336>
<https://elibrary.ru/XGWPGB>
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Полина РЫБИНА

ДИАЛОГ ГИГАНТОВ: КАК БРОДВЕЙ И ГОЛЛИВУД «СПАСЛИ» АМЕРИКАНСКУЮ МУЛЬТИПЛИКАЦИЮ (А ОНА — ИХ)

(Kunze, Peter C. *Staging a Comeback: Broadway, Hollywood, and the Disney Renaissance*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2023. 224 p.)

Аннотация: Книга Питера Канзи «Постановка возвращения: Бродвей, Голливуд и “диснеевский ренессанс”» — исследование трансмедийной миграции популярных повествований в 1980–1990-е гг. В центре внимания — обращения киностудии «Дисней» к традиции театрального мюзикла и использование его конвенций для улучшения качества своей основной продукции — анимационных фильмов. Автор исследования занимается «тщательным чтением» фрагмента истории культурного производства, демонстрируя сложность и непредсказуемость разнообразных медийных конвергенций. В частности, он переоформляет границы «диснеевского ренессанса», показывая, как явления предшествующих лет (1982 г. как *annus mirabilis*) воздействовали на артистическое и экономическое возрождение знаменитой студии. В работе проанализирована роль конвенций театрального мюзикла в видоизменении фильмов «Дисней». Подробно разобрано явление «интегрированного мюзикла», а также работа бродвейских авторов Х. Эшмана и А. Менкена, способствовавших переносу данного вида спектакля на экран. Вслед за диснеевским присвоением музыкального Бродвея в монографии рассматривается закономерный шаг: возвращение на театральные подмостки обновленного анимационного мюзикла, который трансформировал «респектабельный» Бродвей средствами альтернативных стилей («Король Лев» Джули Теймор). Автор включает в свое исследование большое количество труднодоступных архивных материалов, собственные интервью с центральными «игроками» индустрии и их окружением.

Ключевые слова: трансмедийность, анимация, культурные индустрии, Бродвей, мюзикл, студия «Дисней».

Информация об авторе: Полина Юрьевна Рыбина, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-7739-0911>. E-mail: rybina_polina@mail.ru.

Для цитирования: Рыбина П.Ю. Диалог гигантов: как Бродвей и Голливуд «спасли» американскую мультипликацию (а она — их) // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 327–336. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-327-336>.



Book Review
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-327-336>
<https://elibrary.ru/XGWPGB>
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Polina RYBINA

THE DIALOGUE OF GIANTS: HOW BROADWAY AND HOLLYWOOD ‘SAVED’ AMERICAN ANIMATION (AND WERE SAVED IN RETURN)

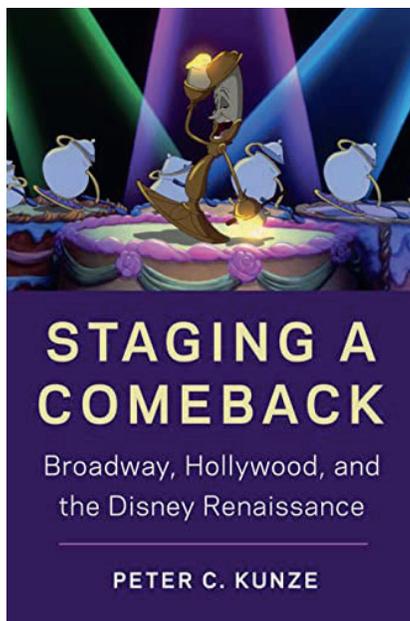
(Kunze, Peter C. *Staging a Comeback: Broadway, Hollywood, and the Disney Renaissance*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2023. 224 p.)

Abstract: Peter Kunze’s book *Staging a Comeback: Broadway, Hollywood, and the Disney Renaissance* is a (overwhelmingly) well-researched study of the transmedial migration of popular narratives in the 1980s and the 1990s. Focused on Disney’s appropriation of the Broadway integrated musical (H. Ashman, A. Menken), the study demonstrates how the musical theatre conventions improved the quality of Disney’s main product — the animated film. Kunze engages in close reading of an extended episode from the history of cultural production (the Disney Renaissance), showing the complexity and unpredictability of various media convergences. For instance, the book reconfigures the roles of managerial and creative labourers behind the Disney transformation, wittily (and convincingly) bringing to the forefront 1982 as *annus mirabilis*, which triggered immense changes in the cultural sector. After discussing Disney’s appropriation of the musical Broadway, the book reveals how the updated animated musical comes back to the theatrical stage and transforms ‘respectable’ Broadway by alternative styles and agendas (Julie Taymor’s *The Lion King*). Apart from other sources, the research uses hard-to-access archival materials, the author’s interviews with the practitioners and their entourage.

Keywords: transmedia, animation, cultural industries, Broadway, musical, Disney.

Information about the author: Polina Yu. Rybina, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, building 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-7739-0911>. E-mail: rybina_polina@mail.ru.

For citation: Rybina, Polina. “The Dialogue of Giants: How Broadway and Hollywood ‘Saved’ American Animation (and Were Saved in Return).” *Literature of the Americas*, no. 15 (2023): 327–336. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-327-336>.



Книга Питера Канзи посвящена конкретному случаю трансмедийного взаимодействия — так называемому «диснеевскому ренессансу» (конец 1980-х — начало 1990-х гг.), периоду в истории компании «Дисней», когда ее анимационные фильмы вернули себе высокий статус и популярность («Русалочка», 1989; «Красавица и чудовище», 1991; «Алладин», 1992), спровоцировав перенос анимационных мюзиклов на театральные подмостки (бродвейские постановки «Красавицы и чудовища», 1994; «Короля Льва», 1997). Более того, этот приход «Диснея» в театр оказался своевременным, не только поддержал status quo,

но и способствовал развитию стагнирующих площадок знаменитого театрального квартала. Не стоит также забывать, что названные анимационные фильмы (а затем — театральные спектакли) основаны на известных сказках, а значит вовлекают в диалог медиа и литературу.

«Постановка возвращения» (*Staging a Comeback*) — увлекательное и глубокое исследование путешествия повествований. Не случайно, в центре внимания — период в истории американского кинопроизводства, когда крупные «игроки» вновь понимают прибыльность франшиз, активно продвигая свои самые популярные произведения на разнообразные площадки. Согласно исследованию Канзи, в основе диснеевского возрождения — продуманный подход к использованию нарративов, созданных другими медиа, и главное — известными профессионалами, работающими не в анимации, а в театре и игровом кинематографе. Акцент сделан на обмене талантами между анимацией и театром, на использовании «Диснеем» потенциала бродвейских мастеров (Х. Эшман, А. Менкен). В книге весьма детально показано, как развитая индустрия развлечения использует ресурсы медийного ландшафта для повышения ценности своих продуктов. В настоящий момент, когда анимационные мюзиклы «Диснея» вновь привлекают к себе внимание благодаря ремейкам в формате игрового

кино («Красавица и чудовище», 2017; «Русалочка», 2023), полезен такой «взгляд назад» — на предыдущий случай успешного диалога мультипликации с разными медийными средствами.

Работа Канзи сопоставляет два больших теоретических поля, одновременно обогащая историю медиа и исследования культурных индустрий. Ценность подобных монографий — в индустриальной контекстуализации медиапроцессов. Как коммерческий театр служит анимации, а она — в свою очередь — приходит на помощь старому средству и изобретает его заново? Как бродвейские театры и крупнейшая анимационная студия создают друг другу новые репутации, параллельно увеличивая доход? Как благодаря миграции нью-йоркских театральных талантов на западное побережье создаются интригующие творческие мифы и истории успеха? Канзи интересуют сложные цепочки взаимовлияний (голливудского мюзикла — на бродвейский, а бродвейского — на анимационный), не прямые пути нарративов среди медиа и непредсказуемость результатов разнообразных конвергенций.

В исследованиях адаптации (т. е. приспособления повествований к новому контексту) систематически поднимаются вопросы о необходимости теоретически обосновывать влияние аспектов производства на окончательную версию текста [Hutcheon 2012, Murray 2012, Lopez Szwydky 2020]. Подход Канзи к анализу индустрии и места отдельных творческих сотрудников в ней заслуживает внимания. Ссылаясь на статью Мишель Хилмс «Удерживать ртуть: проблемы медийной историографии» (2008), автор напоминает, что в работах о креативных индустриях удобно построить нарратив вокруг отдельного автора (individual author approach) [Hilmes 2008: 13]. Это фокусирует внимание исследователя на определенном материале и его специфике. Но отход от индивидуальных авторов в сторону индустрии в определенном временном срезе — это способ учитывать творческий вклад тех, кто обычно остается за рамками рассказа о «великом» режиссере, продюсере или литераторе. Канзи использует алгоритм анализа киноиндустрии Томаса Шаца [Schatz 2009], в котором сбалансированно взаимодействуют стили, авторства и специфики культурного производства. Такой подход сопоставляет интерес к технологиям с пониманием роли институтов в создании и поддержании «сетей» из творческих работников, менеджеров и управляющих процессом. Именно через тщательное чтение фрагмента из истории (в данном случае — диснеевского ренессанса) мы переходим к шлифовке инструментов анализа

индустрии — производства и распространения текстов в современной культуре.

Разговор об индустрии и ее агентах Канзи обогащает вниманием к явлению, которое он называет “craft theory”, т. е. теоретизирование ремесла практиками: “the ways that artists understand, theorize, and explain what they do as creative laborers” (14)¹. Казалось бы, интерес к творческой кухне литератора или режиссера — закономерное явление, польза от которого для исследователей не очень велика. Критическое сообщество зачастую работает с текстами, (де)конструируя смыслы с помощью «своих» инструментов, игнорируя авторские намерения и попытки теоретизировать собственное творчество. Однако, поскольку Канзи занимается развитой культурной индустрией США, он подчеркивает необходимость учитывать «теорию ремесла», существующую параллельно с академической критикой.

Творческие работники осваивают практические навыки в школах, мастерских и лабораториях, где продвигаются формализованные правила создания культурных продуктов. Именно владение «теорией ремесла» наделяет практика авторитетом; это — техническое знание, которое ведет к уважению коллег, власти и контролю над процессом. Примером такого теоретика-практика является в этой книге Х. Эшман, автор лирики к мюзиклам «Русалочка», «Красавица и чудовище», а также — специалист по традиционному «интегрированному мюзиклу»², возрожденному «Диснеем».

Книга читается как увлекательный производственный роман, события которого иллюстрируют основные положения теорий культурных индустрий: способы максимизации аудитории, польза от миграций сотрудников из одной сферы в другую. Например, в первой главе предложен оригинальный способ формулировки причин, повлиявших на новый виток экономического и артистического успеха «Диснея». Называя 1982 г. по-своему «достопримечательным годом», Канзи собирает вместе четыре явления кино-театрально-анимационной индустрии США. Первое — выход диснеевского фильма «Трон», использующего компьютерную анимацию. Второе — показ

¹ Здесь и далее ссылки на рецензируемое издание даются в тексте в круглых скобках.

² «Интегрированный мюзикл» (integrated musical) — вид мюзикла, в котором все аспекты шоу (танец, музыка, песенные номера) выполняют нарративные функции: работают на развитие сюжета, зрительское понимание мотиваций персонажей и их целей, конструирование связной фабулы.

мультфильма «Секрет Н.И.М.Х.» режиссера Дона Блута, недавно со скандалом покинувшего «Дисней». Третье — успех во внебродвейском театре инновационного мюзикла А. Менкена и Х. Эшмана «Магазинчик ужасов». И, наконец, четвертое — еще один успех тех же музыкальных продюсеров (К. Макинтоша и Д. Геффена) на бродвейской сцене: мюзикл «Кошки» Э. Ллойда Уэббера. Эти четыре явления, объединенные творческими трендами или конкретными профессионалами, по мысли Канзи, вносят вклад в диснеевское возрождение: возвращают внимание к классической (не CGI) анимации (провал «Трона»), указывают на потребность в обновлении производственных процессов (увольнение Блута и его независимый дебют), подчеркивают экономический потенциал плотного диалога кино и театра («Кошек» обвиняли в кинематографической аттракционности) и — что самое главное — эксплицируют необходимость в новом качестве сюжетов для Диснея («Магазинчик ужасов»). Этим новым нарративом, который возродит национальную анимацию, станет — по следам «Магазинчика ужасов» — интегрированный мюзикл, только переведенный на язык мультипликации.

Взаимодействие разных медиа описано захватывающе, почти авантюрно. В середине 1980-х гг. на Бродвее сосуществуют разные театральные традиции, но линия музыкального театра (мюзикла) основательно вытесняет серьезную драму (из драматургов стоит назвать О. Уилсона, Д. Мэмета, Д.Г. Хвана и В. Вассерштейн). Театральный Манхэттен середины 1980-х гг. работает на иную аудиторию, чем «легендарный» Бродвей: теперь основные зрители спектаклей не искушенные нью-йоркцы (как в 1950-е — начале 1960-х гг.), а туристы и жители далеких пригородов, которые в одни выходные приезжают в театр, а в следующие — поедут в парк аттракционов. Отвечая на зрительский запрос, Бродвей не просто делает ставку на мюзиклы, но еще и на мюзиклы определенного рода. Отходит на второй план важный для американской традиции интегрированный мюзикл, в котором танцевальные номера и песни несут большую нарративную нагрузку и обязательно развивают сюжет и характер персонажа (сторонником этого жанрового подвига являлся Эшман). На первый план выходит британский «импорт» — вест-эндские мюзиклы композитора А. Ллойда Уэббера, продюсера К. Макинтоша, режиссера Т. Нанна («Кошки», «Отверженные», «Призрак оперы»). Эта традиция получает название «мега-мюзикла»: важнее сюжетной связности — зрелищность дорогостоящей постановки, песенно-танцевальные

номера которой не должны создавать единство причинно-следственных связей. В американской критике и в отзывах профессионалов сквозила англофобия, а режиссер Д. Макэнафф (Des McAnuff) назвал мегамюзикл «лас-вегасским мюзиклом» (the Las Vegas-styled musical) (74), сравнивая помпезные постановки с аттракционами американского запада; возникали и еще более уместные здесь сравнения таких перформансов с ледовыми шоу Диснея (Disney on Ice) (74).

Для автора монографии особенно ценны эти ассоциации с продукцией киностудии «Дисней», потому что подробный рассказ о ситуации на Бродвее возникает не просто так: он имеет два важных для анимационного ренессанса последствия. Первое — музыкальный театр, до этого испытывавший влияние голливудских мюзиклов, но и сформировавший свою традицию, начинает (под влиянием британских мастеров) двигаться в сторону мега-аттракциона, а значит, когда киностудия «Дисней» начнет переносить свои успешные мультипликационные мюзиклы («Красавица и чудовище», «Король Лев») на сцену, «Дисней на льду» придет на подготовленную почву и будет востребован. Второе — изменения на Бродвее оставляют без работы молодые таланты, которые не стремятся ни конкурировать с заокеанскими мэтрами (вроде Уэббера), ни работать в традиции мегамюзикла. Такими талантами оказались Эшман и Менкен, увидевшие возможность перевести традиционный бродвейский интегрированный спектакль в новую анимационную форму. «Русалочка» стала первым свидетельством возрождения правил старого-доброго музыкального Бродвея на экране. Если в модном туристическом Нью-Йорке интегрированный мюзикл казался устаревшим, то в диснеевских хитах для семейного просмотра он стал знаком возвращения к давно полюбившемуся, узнаваемому формату. Приведу пример традиционной нарративной структуры: музыкальное начало «Русалочки» сразу противопоставляет мир людей и подводных существ, указывает на неблагополучие под водой, где идет скрытая борьба за власть, а также дает Ариэль «спеть свою песню». В сюжете есть главная героиня, а у нее — песенный номер, который способствует пониманию ее мотивов и позволяет аудитории отождествить себя с ней. Музыкально-танцевальный элемент становится полноценным носителем сюжета; пусть на Бродвее так уже не делали, анимации было необходимо именно такое обновление.

Использование формата интегрированного мюзикла в анимационном фильме «Красавица и чудовище» позволило не только закрепить успех диснеевского возрождения, но и заложить основы

для будущего переноса анимационной ленты — на театральную сцену Бродвея и Вест-Энда. Постепенно менялся стиль работы над анимационным фильмом: если в «Русалочке» бродвейские авторы Эшман и Менкен присоединились к творческой команде, после того как история уже была разработана, в случае с «Красавицей» было сразу ясно, что этот фильм будет интегрированным мюзиклом. В работе убедительно показано, что «Красавица и чудовище» адаптирует не столько сказку Ж.-М. Лепренс де Бомон, не столько ленту Ж. Кокто 1946 г., сколько мюзикл «Король и я» Р. Роджера и О. Хэммерстайна. Канзи упоминает о том, что Эшман, «учивший» сценаристку Линду Вулвертон (она работала до этого для детского театра и телевидения) создавать анимационные мюзиклы, неоднократно рекомендует ей ленту «Король и я». Это — рабочая модель, в которой дан сходный центральный конфликт: герои маскируют взаимное влечение эффектным противостоянием, и зрителям интересно следить за ним.

Успех анимационной ленты «Красавица и чудовище» совпал с затишьем на Бродвее. Согласно влиятельному нью-йоркскому театральному критику Ф. Ричу в 1991 г. вышел только один хороший бродвейский мюзикл — именно этот диснеевский мультфильм. Единогласным решением и зрителей, и критиков лента «Красавица и чудовище» продолжила театральные традиции и «переиграла» музыкальный театр, вовремя не оценивший уровень дарований Эшмана и Менкена.

Воспользовавшись театральными конвенциями, мультипликация вновь «оживла», а анимационное подразделение компании «Дисней» вернуло себе приоритетное положение в конгломерате (обойдя отделы, выпускавшие комедии, а также подразделения, ведавшие тематическими парками). Теперь пришло время следующего шага: не театр идет к «Диснею», а «Дисней» — в театр. Наряду с запуском парижского Диснейленда, успехом ледовых шоу и парка EPCOT³ компания решается еще на одно расширение — освоение театрального Манхэттена. СЕО корпорации «Дисней» М. Эйснер, выросший на Манхэттене, понимал, что Бродвей обладает тем интеллектуальным капиталом и респектабельностью, которых не хватало анимационной студии. Даже парижский Диснейленд не оправдал ожиданий в представлении «утонченного» символического капитала. Однако Бродвей

³ EPCOT — тематический парк «Всемирного центра отдыха Уолта Диснея» в Бей Лейк (Флорида).

в начале 1990-х гг. был местом с несколько испорченной репутацией. В 1970–1980-е гг. театральный район, расположенный неподалеку от Таймс-сквер, когда-то центр городской (да и мировой) индустрии развлечения, постепенно превращался в сомнительный квартал. Городские власти, заинтересованные в безопасности как местных жителей, так и туристов, охотно шли на разные виды деловых проектов, которые могли частично облагородить это пространство. Таким проектом стала масштабная реновация компанией «Дисней» старейшего театра «Новый Амстердам», который должен был стать ее бродвейским домом.

Театральные постановки «Красавицы и чудовища», а затем и «Короля Льва» представлены Канзи в сложных взаимосвязях с их новым бродвейским театральным контекстом. Например, «Красавица» состязалась за премию «Тони» с мюзиклом именитого С. Сондхайма «Страсть» (1994). Критики оказались перед непростой дилеммой: наградить мэтра, чей сложный новый мюзикл явно уступал его предыдущим работам, или наградить «Диснея» с «Красавицей», но тем самым открыть ворота Бродвея для самых невообразимых аттракционов. По остроумному замечанию Д. Ричардса, театр ждали спектакли с живой русалкой в большом аквариуме. На самом деле, взаимодействие Голливуда и Бродвея не было новинкой (особенно миграция успешных спектаклей на экран). Диснеевские мюзиклы на сцене лишь вновь напомнили о потенциальной успешности (и неизбежности) медийных конвергенций. Интересно, что того анимационного упрощения Бродвея, которого опасались критики, не произошло: когда режиссер Джули Теймор обратилась к театральной адаптации мультфильма «Король Лев», ее слоганом стала фраза “I don’t do cute” — «Я не делаю милых спектаклей». Больше того, ее подход демонстрирует расставание с эстетикой предыдущих интегрированных мюзиклов, со стилистическими особенностями анимационного фильма, а также вписывает этот нарратив в систему новых театральных конвенций и новой повестки (расовое разнообразие актерского состава).

Заканчивая книгу целым рядом громких событий в истории индустрии (победа цифровой анимации над аналоговой, смена CEO компании с Эйснера на Боба Айгера, покупка «Диснеем» студии “Pixar”, а затем “Marvel Entertainment” и “Lucasfilm”), Канзи показывает, как основным инструментом расширения компании стало приобретение крупных медиа франшиз и их разумная эксплуатация. При этом, несмотря на многообразие технологий и множество форм

трансмедийного повествования, бродвейский интегрированный мюзикл сохраняет свое значение для новейшей диснеевской анимации, превратившись в одну из ее базовых форм. Таким образом, «прорыв», осуществленный с опорой на театральные таланты в эпоху диснеевского возрождения, имеет значительные последствия для индустрии и оказывается вписан в историю медиа.

REFERENCES

Hilmes 2009 — Hilmes, Michele. “Nailing Mercury: The Problem of Media Industry Historiography.” In *Media Industries: History, Theory, and Method*, edited by Alisa Perren, Jennifer Holt. London: Blackwell, 2009: 21–33.

Hutcheon 2012 — Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London, New York: Routledge, 2012.

Lopez Szwydky 2020 — Lopez Szwydky, Lissette. *Transmedia Adaptation in the Nineteenth Century*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2020.

Murray 2012 — Murray, Simone. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. London, New York: Routledge, 2012.

Schatz 2009 — Schatz, Thomas. “Film Industry Studies and Hollywood History.” In *Media Industries: History, Theory, and Method*, edited by Alisa Perren, Jennifer Holt. London: Blackwell, 2009: 45–56.

© 2023 П.Ю. Рыбина

Дата поступления в редакцию: 18.09.2023

Дата одобрения рецензентами: 05.10.2023

Дата публикации: 25.12.2023

© 2023 Polina Yu. Rybina

Received: 18 Sept. 2023

Approved after reviewing: 05 Oct. 2023

Date of publication: 25 Dec. 2023