

## Filmul de animație din Republica Moldova: influențe est-vest europene

Violeta TIPA

Filmul de animație din Republica Moldova s-a format și a evoluat în arealul culturii estice, în special a celei ruse, care în perioada dominației comuniste s-a lansat sub semnul realismului socialist. Primele filme ce au anunțat apariția genului în cinematografia moldovenească au fost *Capra cu trei iezi* (1968) și *Punguța cu doi bani* (1969), ambele în regia lui Anton Mater după poveștile lui Ion Creangă. Aceste filme cu păpuși, realizate cu forțe proprii, n-au înscris o reușită, încât, pentru realizarea următoarelor pelicule se va apela la ajutorul specialiștilor de la studiourile naționale, unde filmul de animație avea de acum tradiții. Așadar, Constantin Bălan, fiind la început de cale, cu filmul *Guguță* (1970) îl invită pe maestrul estonian Albert Tuganov, care va elabora un scenariu după câteva povestiri ale scriitorului nostru contemporan Spiridon Vangheli și va da un ajutor practic la animarea personajelor. Caricaturistul Leonid Domnin, și el novice în lumea animației, se va adresa după ajutor animatorului rus Lev Jdanov de la studioul *Союзмультфильм*. Dar influența propriu-zisă se va profila mai vădit atunci când echipa de creație va fi completată direct cu cadre din Rusia: scenariști, compozitori, pictori etc. Ținem să menționăm că o bună parte din filmele de animație moldovenești au scenariile semnate de autori din Rusia, atât de unele personalități notorii în lumea filmului de animație, cum ar fi Garry Bardin, cunoscut din filmele sale *Corabia zburătoare* (1979), *Mai întâi am fost păsări* (1982) – o parabolă despre geneza romilor, *Conflictul* (1983); Alexandr Hrjanovski, un alt maestru al filmului de animație rus, cunoscut prin trilogia sa după opera și desenele lui Pușkin; scriitorul Eduard Uspenski (scenariile cărui au stat la baza filmelor despre Crocodilul Ghena și Ceburașca, seriilor despre Unchiul Fiodor, motanul Matroskin și cățelul Șaric, despre Baba-Iaga, care întotdeauna este împotriva, și multe altele ce s-au bucurat de mare popularitate la copii; scenaristul consacrat Alexandr Kurleanski – autorul celui mai popular serial din ex-Uniunea Sovietică *Stai ca-ți arăt eu*, o variantă rusească a lui *Tom și Jerry*; scenariștii Alexei Studinski, Roza Husnutdinova, Jeana Vitenson, cât și nume mai puțin cunoscute. Nu mai vorbim de faptul că toate filmele erau realizate în limba rusă, inclusiv și dirijarea procesului cinematografic se efectua de la Moscova. Primul film în limba română apare în 1983, *Noaptea de Revelion*, după povestirile lui S. Vangheli și regia lui C. Bălan.

Toate cadrele care au activat în cinematografia națională și-au făcut studiile la VGİK (Institutul Unional de Cinematografie din Moscova, care în 2009 a împlinit 90 de ani), încât și metodele tehnice, și stilul de realizare a filmelor de animație au fost preluate din animația rusă. În filmul de animație autohton a predominat tehnica marionetei plate, mai puțin cea a desenului. Filmul cu păpuși (în volum) n-a prins

rădăcini și nici animația din plastilină, experimentată de Valeriu Curtu în filmul *Toate culorile*. Dacă la începuturile animației moldovenești invitația specialiștilor din Rusia sau din alte așa numite „republici surori” pentru consultații în procesul de realizare (în special, în animare) era îndreptățită, la sfârșitul anilor '70 – '80, chiar și începutul anilor '90, când filmul autohton a cunoscut apreciere și în Europa, prezența cadrelor din afara republicii erau la fel de frecvente. De data aceasta sub pretextul lipsei de scenariști locali, se realiza politica partidului de a preîntâmpina lunecarea pe panta așa-zisă „național-burgheză” în artă, de a nu permite valorificarea materialului autohton și chiar de a distruge conceptul național al filmului.

În acest context, evidente sunt tendințele de prelucrare a materialului autohton prin prisma viziunii scenariștilor ruși. După motivele poveștilor populare literaturii Evghenii Agranovski realizează scenariul pentru filmul *Despre trandafirul alb care știa să roșească* (1982, regia C. Bălan), iar A. Hrjanovski – scenariul pentru filmul *Dragonul și soarele* (regia Iu. Cațap și L. Gorohov). Poveștile scriitorului moldovean A. Ciocanu stau la baza scenariilor lui A. Kurleandski pentru filmul *Insula de portocali* (1985, regia L. Apraksina) și al scenariului lui V. Kostrov *Cele mai bune arme din lume* (1986, regia L. Apraksina).

În pelicula *Frânghia* (1990, regia L. Apraksina), realizat în baza poemului *Frânghia la cer* de Nicolae Esinencu, scenaristul A. Kurleandski valorifică destul de evident modelul poveștii ruse. În opera poetului moldovean contemporan este pusă în evidență soarta omului romantic, a visătorului cu suflet de artist, care încearcă să evadeze din conformismul realității în lumea artistică a visurilor sale. Scenaristul rus dirijează acțiunea filmului în albia cunoscutei povești populare ruse *Din porunca știucii*. Filmul începe de undeva de sus, din cosmos și coboară la pământ: din universul cosmic la universul spiritual al eroului, un creator distanțat de problemele cotidiene și devenit ostatic al visurilor sale. Spiritul romantic al eroului se evidențiază, prin modul său de viață. El se mulțumește cu puținul necesar: o căsuță, în ea un pat, o masă, pe care au mai rămas câteva bucățele de cașcaval. Eroul nu-și face griji pentru starea sa materială, ci cântă la fluier, visând cu ochii deschiși la frumoasa domniță, alături de care se imaginează planând, la fel ca cei doi îndrăgostiți din tablourile lui Mark Chagall. Și fluierul, sunetul căruia este considerat „muzica cerească” și apelarea la tablourile lui Mark Chagall – ilustrează elocvent universul bogat spiritual al personajului, natura sa artistică.

*Frânghia* este un film realizat la interferența basmului cu realitatea. Astfel încât am putea să-l includem mai mult în așa-zisul gen de poveste contemporană. Printr-o expunere paralelă, autorii contrapun lumea și modul de viață al eroului cu spirit de artist, care are similitudini cu felul de a fi al personajului Emelea din povestea rusă, dar și cu psihologia omului simplu din societatea contemporană, înnebunit de goana după bunurile materiale. Desfășurarea subiectului ține de legile basmului fantastic. Eroul principal, considerat de toți un Prâslea, cât îi ziulica de mare cântă la fluier și visează la frumoasa domniță. Pentru dânsa crește o floare și la fântână pornește tot de dragul ei. Unicul scop al eroului este să cucerească dragostea domnișoarei și să se căsătorească cu ea. Personajul nostru merge la fântână după apă din care scoate un pește și-i dă drumul în mare (de aici în structură se întuiește motivul poveștii populare ruse *Din porunca știucii*). Din mare scoate un ulcior plin cu galbeni, care nu-i altceva decât mulțumirea peștelui pentru libertate. Însă eroul

filmului, o fire romantică, deschisă spre lume și totodată naivă, nu conștientizează valoarea galbenilor și-i schimbă cu un pescar pe o jumătate de căldare de peștișori, cărora de asemenea le dă drumul în mare. Dar autorii, la un moment dat, intercalează în dramaturgia basmului ipostazele realității. Dacă, după legile basmului fantastic, eroul cu floarea pusă în ulciorul scos din mare trebuie să cucerească inima domniței, atunci realitatea demonstrează contrariul. Prezentul său, floarea crescută cu mult drag, căci floarea mai este simbolul dragostei și armoniei și ulciorul adus din adâncurile mării, rămâne neobservat. Societatea contemporană nu acceptă demersul spiritual. Domnița devine mireasa fostului pescar, care din galbenii eroului și-a cumpărat o limuzină de ultimul model, unde tinerii urcă și pleacă. Eroul nostru rămâne doar cu o fâșie ruptă din beteala miresei. Aceasta este drama visătorului care concepe lumea de pe pozițiile binelui și frumosului pe când viața cotidiană e cu mult mai banală și decurge după niște legi dirijate de interese mercantile.

De multe ori scenariile literare cumpărate de conducerea studioului *Moldova-film* nu erau din cele mai reușite (îți lăsa impresia că tot ce nu trece în centru este dat la periferie), nu puteau să inspire creatorii, colaborarea la distanță nefiind nici ea prea productivă, încât multe filme erau sortite din start eșecului artistic, rămâneau superficiale, simpliste și în afara spiritualității naționale. L. Apraksina realizează o peliculă în genul music-hall-ului: *Școala cu profil sau operă rock pentru părinți* (1984) cu o echipă de specialiști cu preponderență din Rusia: scenariul lui Garry Bardin, scenografie N. Leventali, muzica T. Ostrovskaia, versuri Iuri Entin. Filmul este o satiră la adresa modei, apărute în ultimul timp, nu numai de a hotărî soarta copilului cu mult înainte de a se naște, dar și de a-l supune, indiferent de capacități și aptitudini, la ocupații de toate genurile posibile și imposibile. Astfel, Puiul abia ieșit din ou este supraîncărcat de ore la muzică (vocal, pian), limbi moderne, matematică, balet etc. Atât ocupațiile, cât și profesorii (exemplu: chipul profesorului de matematică este sugerat prin cifre și formule matematice) sunt reprezentați într-un mod satiric. La balet, Puiul, încălțat în labe de rațe se împiedică în ele, executând diverse „pa” și „piruete”.

Autorii filmului *Școala cu profil sau...* refuză un happy-end tradițional, propunând un sfârșit imprevizibil. Puiul se întoarce la matricea sa, la coaja de ou în care se refugiază din lumea aceasta pragmatică. Secvența finală o repetă pe cea inițială, când toate rudele stau în jurul oului și-i îngână un cântec de leagăn. Astfel, filmul își încheie structura sa circulară. De fapt, finalul sugerează mai întâi de toate ideea copilului ca personalitate, care tinde singur să se afirme, reieșind din alte idealuri de viață, alte valori net diferite de cele ale părinților spre marele lor regret, ceea ce ar trebui să-i provoace pe ultimii la meditații, să-și revadă concepțiile de educare a copilului. Sonorizarea a fost realizată la Moscova cu artiștii moscoviți, însuși G. Bardin participă la sonorizarea cocoșului bătrân. Filmul *Școala cu profil sau operă rock pentru părinți* este o lucrare reușită, dar specifică spiritualității și animației ruse.

Peisajul omogen al filmelor din anii '70 va fi diversificat de filmele Natalei Bodiul (fiica primului secretar al Partidului Comunist al Moldovei) care, folosindu-se de situația sa privilegiată a putut, în primul rând, să lărgească secția de animație, să o doteze cu tehnică nouă și, desigur, să realizeze filme într-o manieră individuală. Alături de linia desenului animat realist, ce încearcă să imite natura: personajele

animate fiind antropomorfizate, iar cele umane – niște simple stilizări ale omului real, apare și filmul abstract. Prin filmele lui N. Bodiul *Scara*, *Melodia*, *Elegia* în filmul autohton se infiltrază și modele conceptuale și formal-stilistice din vest. Concomitent cu un mod nou de tratare a realității, N. Bodiul își propune să realizeze filmele sale într-o nouă tehnică – cea a desenului direct pe peliculă. Apelând la istoria cinematografului universale, găsim o primă abatere de la tradiționala metodă de filmare, încercată în 1908 de italianul Arnaldo Gino. Filmul lui inspirat din pictura lui Giovanni Segantini, muzica lui Felix Mendelson și poezia lui Stéphane Mallarmé a rămas în istorie ca primul film abstract realizat în tehnica respectivă. Experimentele în acest domeniu au continuat dând rezultate imprevizibile. Astfel, în 1935, Len Lye în filmul *Colour Box (Cutia cu culori)*, realizat, la fel, în tehnica desenului pe peliculă, face o încercare de simbioză

a culorii cu ritmul mișcării: semne grafice, linii, puncte, spirale se combină cu o anume ritmicitate în, (...), curgerea culorii, care urmărește o cadență precisă în vibrațiile ei, ca și mai târziu în *Colour Cry – Strigătul culorilor* (Barna 1971: 499).

Ideea lui Len Lye de a distruge

formulele așa zis clasice, creând altele noi, folosind toate tehnicile existente sau modificându-le pentru a elabora altele inedite. El elimină adesea emulsia de pe peliculă și păstrează doar suportul ei, îl transformă într-o fâșie continuă (Barna 1971: 499)

pe care va fi plasată imaginea, culoarea, mișcarea în acea nouă formulă de existență a filmului de animație. Dar maestru al genului este considerat, totuși, Norma McLaren, care a preluat ideile lui Len Lye și le-a promovat în filmele sale, aducându-i o notorietate mondială. Cineastul canadian utilizează pelicula de celuloid rebutată, care, fiind spălată, devine transparentă, desenându-și pe ea primele sale filme *Dragoste pe aripi* (1936), *Stele și dungi* (1939). În filmul *Dansul găinii* (1942) McLaren combină desenul pe peliculă cu utilizarea unui fundal filmat, căpătând o alternanță de culori. Trebuie de menționat că întreaga activitate a lui McLaren pe tărâmul filmului de animație a fost orientată spre depășirea hotarelor dintre desen ca artă și film de animație. Printre peliculele cele mai cunoscute, realizate în tehnica fără cameră, se numără și *Afară cu grijile mohorâte* (1949), distins cu Marele Premiu la Veneția în anul 1950 și cu medalia de aur la Berlin, *Blinkity Blank - Sclipiri* cu Grand Prix la Festivalul de la Cannes în 1955, iar *Vecinii* (1951) primește chiar Oscarul Academiei Americane de Film.

Experiențele cineplastice ale lui McLaren, afirmat în istoria cinematografului prin „modernitatea filmelor [datorate] originalității în forme, linii și culori, compoziției ritmate și noutăților tehnice...” (Bron 1976: 79) a provocat-o pe N. Bodiul la experimente îndrăznețe pentru acea perioadă: să transmită mesajul prin culoare, muzică, mișcare, renunțând atât la un subiect concret, cât și la cuvântul rostit. Valorificările noilor stiluri și tehnici în lucrările tinerei regizoare din Moldova a avut o rezonanță în întreg spațiul ex-sovietic. Specialiștii în domeniu au început chiar să vorbească despre așa numitul „efect Bodiul”. Criticii aveau opinii diametral

opuse în aprecierea esteticii filmelor *Melodia*, *Scara* și *Elegia*, dar cu toate acestea invențiile și căutările regizoarei erau susținute.

Scopul experimentelor Natalei Bodiul era din punct de vedere calitativ altul. În afară de a însuși tehnologia creării imaginii cromatice pe peliculă, căutări în domeniul muzicii și a coloritului, scopul principal al regizoarei era să completeze aceste tehnologii cu un conținut ideatic serios (Volkov 1979: 121).

Dramaturgia filmului *Melodia* se prefigurează în cadrul montajului, a ritmului și a utilizării dramaturgice a culorii și dezvoltă ideea industrializării, tehnologizării, mecanizării, automatizării implantată adânc în viața noastră și efectele lor, redade prin metronomul sofisticat, care nu numai că indică scurgerea timpului, dar stabilește în mod automat ritmul vieții. Viața fiecărui om luată în parte, și a întregii societăți în ansamblu, este afectată de acest ritm accelerat al timpului dictat și de automatizare. În acest context, autorii își propun să ilustreze metamorfozele provocate de industrializare, mecanizare, automatizare în viața și chiar în spiritul omului. În mod special, în vizorul realizatorilor este soarta artistului, a creatorului și a actului lor de creație. Apropierea camerei de câteva dintre ferestrele din șirul omogen al clădirilor, ca o aluzie și la omogenitatea vieții, ne deschide în față lumea spirituală a omului contemporan, obsedat de tehnologizarea excesivă.

În filmul *Melodia*, apoi în *Elegia* vom descoperi tangențe cu filmul lui Andrei Hrjanovski *Стеклянная гармоника* (*Armonica de sticlă*, 1968) nu numai în plan ideatic, dar și în unele elemente, simboluri. Astfel, trandafirul roșu, ce înflorește în mâinile celor doi tineri din *Melodia*, simbolizează viață, dragoste, libertate, creație ca și în filmul regizorului rus, unde trandafirul roșu este un simbol al vitalității și al renașterii spirituale. Tangențe mai pot fi depistate și între chipul eroului principal din pelicula *Стеклянная гармоника* și cel al băiatului din filmul regizoarei de la *Moldova-film*.

Alexandru Gladășev colaborează la filmele Natalei Bodiul la început în calitate de pictor la filmul *Melodia*, iar la următoarele două *Scara* și *Elegie* elaborează, împreună cu Leonid Gorohov, scenografia peliculelor. În această perioadă el se inițiază și se apropie practic de noua tehnică de realizare a desenului pe peliculă. Având din partea regizoarei undă verde, pictorii L. Gorohov și Al. Gladășev își permiteau experimente îndrăznețe în ce privește stilistica filmelor. Pentru Gladășev aceste probe de creație vor fi de bun augur, fiind continuate în filmele lui ulterioare. Astfel, în 1977, Al. Gladășev se lansează în calitate de regizor al peliculei *Bătrânul și Motanul* după scenariul lui N. Bodiul și N. Aslanova. În timpul lucrului asupra filmului are loc întâlnirea pe aceeași undă de creație cu pictorița Nadejda Aslanova, care îi va împărtăși viziunea artistică.

Concomitent cu scenografia la filmele *Darul lui Guguță* și *Guguță – frizer*, ei lucrează cu o deosebită vigoare la un film experimental, intitulat *Experimente* (1982), unde tehnica lui McLaren a fost valorificată în cel mai apropiat context, prezentând o adevărată fantasmagonie audiovizuală în spiritul suprarealismului pe muzica „Dark Side of the Moon” a grupului „Pink Floyd”. Este regretabil că filmul nu a fost lansat pe marele ecran din considerentul abstracționismului său evident. La fel, aici lipsea narațiunea clasică, înlocuită cu imagini de obiecte liber întretesute cu

imagini abstracte. Iar critica de specialitate a putut să se pronunțe asupra peliculei în cauză doar peste decenii. Astfel, Alexei Orlov în monografia sa *Аниматограф и его анима* la capitolul dedicat marelui animator Norman McLaren face referință și la continuatorii tehnicii lui, analizând filmul *Experimente* al lui Al. Gladășev și N. Aslanova.

Transformarea lentă a formelor au cu adevărat o acțiune somnambulică. Printre altele în fața ochilor noștri se perindă o peliculă inversată de la început până la sfârșit fotogramă cu fotogramă, care imită ruperea și căderea picăturilor de apă de la niște formațiuni coralice (Orlov 1995: 215).

Apoi vor urma filme inspirate din realitatea cotidiană, a unui timp concret, ce vor include în structura sa alegorii și metafore, unde elementele realului se recombina după un nou cod de legi, în care se șterg hotarele de timp și spațiu, plasând adesea operele animatorilor în atemporalitatea și anistoricitatea tematică. Nu întâmplător, și temele abordate în filmele de animație țin de problemele veșnice, în care se caută răspuns, teme ce frământă societatea timp de decenii, de secole. Astfel, în pelicula *Lumea răsturnată (Lumea pe dos, 1988)* se propulsează ideea de salvare a lumii prin cultură, prin artă, prin frumos. În acest context, Poetul devine eroul principal, ființă sensibilă la toate metamorfozele din lume, a cărui menire este nu numai să înregistreze starea spirituală a societății, dar și s-o readucă la condiția normală.

În pelicula *Lumea pe dos* se contrapun două lumi: prima este lumea inventată de poet, o lume virtuală, bazată pe armonie. A doua lume, cea reală, este total opusă primei. Poetul, fiind rupt de la masa de scris și dus de filele albe prin deschizătura neagră a ușii, se trezește în fața altei realități, în care va cunoaște diverse sentimente: de groază, de ură, de furie etc. O lume în care societatea se dezvoltă după niște legi anormale. Iar lumea Poetului se distruge în mici fărâme, din valorile general-umane nu rămâne nimic. Și el încearcă să reînvie lumea din acest haos. Autorii peliculei, tandemul pictorilor N. Aslanova și A. Gladășev, insistă asupra faptului că oamenii de artă sunt cei mai emotivi și, în mod inconștient, intuitiv redau adevărurile vieții. Iar arta este cea mai veridică oglindă ce reflectă, în particular, sufletul omului, și în general, spiritul întregii societăți. Chiar fiind în afara oricărei politici, ea, arta răsfrânge volens-nolens toate problemele social-politice ale timpului său. Ea, în cele din urmă rămâne să înscrie cel mai veridic letopiseț al țării.

Canoanele impuse de ideologia dominantă au provocat tendințe stilistice specifice, inclusiv și valorificarea unui limbaj aluziv, esopic. Astfel cele mai diverse probleme ale societății în general, ca și cele ale omului ca personalitate, a artistului, în particular, sunt abordate prin prisma unui concept metaforic și simbolic, utilizate în cinematografiile țărilor care au trecut prin experiența ideologiei totalitariste. Pe fâgașul acestei tematici se vor înscrie filmele regizorilor din diverse cinematografii naționale din spațiul european. Astfel, imediat după căderea comunismului în Europa, în țările fostului lagăr comunist apar filme, inclusiv și de animație, cu o tentă vădit politică, în care se critică vehement fosta ideologie și liderii ei.

În filmul *Harta* (regie N. Sidorencu) depistăm unele tangențe cu filmele celebrului cineast din Cehia, Jan Svankmajer (*Moartea stalinismului în Cehia, 1990*)

și a ukraineanului Vladimir Gončearov (*Dreptatea în prim-plan*, 1988). Ultima este un spectacol politic în care mereu se schimbă actorii și ideile pe care le propagă, așa-numitul adevăr politic. Toți îl știu, dar nimeni nu reușește să-l prezinte în prim-plan. Căpeteniile politice, Stalin, Hrușciiov, Brejnev îl asociază cu dânșii, dar timpul lor trece și adevărul politic apare într-un chip nou. Care va fi următoarea lui imagine?

Cât ar părea de paradoxal, atât filmul *Harta*, cât și pelicula *Moartea stalinismului în Cehia* apar în același an 1990, valorificând același subiect: istoria țării prin prisma liderilor politici. Și regizorul ceh propune o viziune în retrospectivă a istoriei Cehoslovaciei din anul 1945 până în anul 1990 prin prisma liderilor comuniști, în special, a celor ruși, care au influențat în mod direct istoria țării. Și dacă în farsa politică *Harta*, epocile istorice desemnate de căpeteniile statului se înscriu prin căderea cortinei istorice, atunci în filmul ceh, regizorul rezolvă trecerile de la o epocă la alta în stil suprarealist. Astfel, din bustul plăsmuit din lut al lui Stalin, acest Golem al secolului al XX-lea, prin disecție este extras liderul comunist al Republicii Cehoslovace – Klemant Gottwald. Atât Gottwald, cât și succesorii săi, vor susține fenomenul stalinismului, ce nu va muri și nici nu va dispărea, dar se va transforma dintr-o formă în alta, fiind promovat sub semnul naționalismului ceh și prin puternica influență din partea ideologiei comuniste, venite din partea liderilor ruși Hrușciiov, Brejnev, care sunt, la fel, extrași din trupul lui Stalin prin aceeași operație chirurgicală. Acest fenomen de oroare va dispărea doar o dată cu căderea cortinei de fier și a Revoluției de Catifea din 1989.

Dacă vom cerceta detaliile din pelicula *Harta*, vom descoperi și aici tendințe suprarealiste în limbajul filmic. Chiar și această hartă, în fața căreia stau liderii politici, la fel și scara pe care ei o urcă pentru a se afirma înscriu în estetică acel spațiu suprarealist, în care se desfășoară acțiunea. Ca să nu mai vorbim de viziunea celor trei nișe, unde se află închise cele trei republici Baltice, care la atingerea periei lui Gorbaciov se deschid și ca niște păsări își desfac aripile și își iau zborul. Imaginile acestea par a fi inspirate direct din tablourile pictorului Salvador Dali, care apelează nu o dată la detaliul nișelor deschise în tablourile sale și din filmele suprarealiste ale lui Jan Svankmajer.

Din păcate, atunci când cineaștii din Republica Moldova au obținut o anumită libertate în creație, procesul de lucru a fost stopat din cauza lipsei mijloacelor materiale, stagnând și evoluția filmului de animație.

## Bibliografie

- Barna 1971: Ion Barna, *Lumea filmului*, vol. I, București, Editura Minerva.  
Bron 1976: Simelia Bron, *A opta artă*, București, Editura Meridiane.  
Orlov 1995: Алексей Орлов, *Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий*, Москва, Editura Импто.  
Truică 2002: Ion Truică, *Poetica filmului de animație*, Iași, Editura Cronica.  
Volkov 1979: А. Волков. *Становление национальных школ мультипликации, în Современный кинематографический процесс*, Москва, Editura Искусство.

## **The Animation Films in the Republic of Moldova: East and West European Influences**

The article analyzes the influence of both the Russian culture and the west-European culture on Moldavia's cartoon animation. The animation film of the Republic of Moldova was developing in the eastern culture, especially in the Russian one and was evolving under the sign of socialist realism in the period of the communist domination. This influence comes from the scripts of such Russian authors as the famous animator Garry Bardin, A.Hrjanovski, the script writer R. Husnutdinova, E. Uspenski and others. The model of Russian tale was interpreted in the film *The Rope* (using Nicolae Esinencu's poem and a script by A. Kurleandski).

The rules imposed by the dominant ideology brought about a specific tendency in the animation films language. Different problems of the society as a whole, and the problems of a human personality were expressed through the metaphoric and symbolic methods. These problematic themes were used by the authors in their films of the cinematography of the west European countries too.

In Natalia Bodiul's films *The Stairs*, *The Melody*, *The Elegy* abstract concept models were used as well as a new technical method – a drawing on the film, invented by McLaren.

*Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Științe a Moldovei,  
CHIȘINĂU, REPUBLICA MOLDOVA*