

**O‘zR FA SAN‘ATSHUNOSLIK INSTITUTI
HUZURIDAGI ILMIY DARAJALAR BERUVCHI
DSc.02/30.12.2019. San.51.01. RAQAMLI ILMIY KENGASH
ASOSIDAGI BIR MARTALIK ILMIY KENGASH**

O‘zR FA SAN‘ATSHUNOSLIK INSTITUTI

KADIROV BEZXOD BAXODIROVICH

O‘ZBEKISTON BADIYY KINEMATOGRAFIDA

VIZUAL IFODA VOSITALARI

(yorug‘lik komponenti misolida)

17.00.03 – Kino san‘ati. Televideniye

SAN‘ATSHUNOSLIK FANLARI BO‘YICHA FALSAFA DOKTORI (PhD)

DISSERTATSIYASI AVTOREFERATI

Toshkent – 2025

**San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi
avtoreferati mundarijasi**

**Оглавление автореферата диссертации доктора философии (PhD)
по искусствоведению**

**Contents of dissertation abstract of doctor of philosophy (PhD)
on art sciences**

Kadirov Bexzod Baxodirovich

О‘zbekiston badiiy kinematografida vizual ifoda vositalari (yorug‘lik komponenti misolida)..... 3

Кадиров Бехзод Баходирович

Визуальные средства изображения в игровом кинематографе Узбекистан (на примере светового компонента).....27

Kadirov Bekhzod Bakhodirovich

Visual means of depiction in the feature cinema of Uzbekistan (on example of light component)51

E‘lon qilingan ishlar ro‘uxati

Список опубликованных работ

List of published works.....55

**O‘zR FA SAN’ATSHUNOSLIK INSTITUTI
HUZURIDAGI ILMIY DARAJALAR BERUVCHI
DSc.02/30.12.2019. San.51.01. RAQAMLI ILMIY KENGASH
ASOSIDAGI BIR MARTALIK ILMIY KENGASH**

O‘zR FA SAN’ATSHUNOSLIK INSTITUTI

KADIROV BEZXOD BAXODIROVICH

O‘ZBEKISTON BADIYY KINEMATOGRAFIDA

VIZUAL IFODA VOSITALARI

(yorug‘lik komponenti misolida)

17.00.03 – Kino san’ati. Televideniye

SAN’ATSHUNOSLIK FANLARI BO‘YICHA FALSAFA DOKTORI (PhD)

DISSERTATSIYASI AVTOREFERATI

Toshkent – 2025

Falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi mavzusi O‘zbekiston Respublikasi Oliy attestatsiya komissiyasida B2024.2.PhD/San275 raqam bilan ro‘yxatga olingan.

Dissertatsiya O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi San‘atshunoslik institutida bajarilgan.

Dissertatsiya avtoreferati uch tilda (o‘zbek, rus, ingliz (rezyume)) Ilmiy kengash veb-sahifasida (www.fineartins.uz) va “ZiyoNET” Axborot-ta’lim portalida (www.ziynet.uz) joylashtirilgan.

Ilmiy rahbar:

Karimova Nigora Ganiyevna
san‘atshunoslik fanlari doktori, professor

Rasmiy opponentlar:

Xamidova Marfua Azizovna
san‘atshunoslik fanlari doktori, professor

Azizova Omina Baxromovna
san‘atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD)

Yetakchi tashkilot:

Toshkent axborot texnologiyalari universiteti

Dissertatsiya himoyasi O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi San‘atshunoslik instituti huzuridagi ilmiy darajalar beruvchi DSc.02/30.12.2019. San.51.01. raqamli Ilmiy kengashning 2025-yil “___” _____ soat _____dagi majlisida bo‘lib o‘tadi. (Manzil: 100029, Toshkent shahar, Mustaqillik maydoni, 2. Tel.: (+99871) 239-46-67; faks: (+99871) 239-17-71; e-mail: siti1928@mail.ru).

Dissertatsiya bilan O‘zR FA San‘atshunoslik instituti kutubxonasida tanishish mumkin (___ raqami bilan ro‘yxatga olingan). (Manzil: 100029, Toshkent shahar, Mustaqillik maydoni, 2. Tel.: (+99871) 239-46-67; faks: (+99871) 239-17-71; e-mail: siti1928@mail.ru).

Dissertatsiya avtoreferati 2025-yil “___” _____ kuni tarqatildi.
(2025-yil “___” _____dagi _____-reyestr bayonnomasi).

A.A. Xakimov

Ilmiy darajalar beruvchi ilmiy kengash raisi,
san‘atshunoslik fanlari doktori, professor,
O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi akademigi,
O‘zbekiston Badiiy akademiyasi akademigi

A.X. Ismoilov

Ilmiy darajalar beruvchi ilmiy kengash kotibi,
san‘atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD),
katta ilmiy xodim

I.A. Muxtarov

Ilmiy darajalar beruvchi ilmiy kengash
qoshidagi Ilmiy seminar raisi,
san‘atshunoslik fanlari doktori, professor

KIRISH (falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi annotatsiyasi)

Dissertatsiya mavzusining dolzarbligi va zarurati. Dunyoda ro‘y berayotgan globallashuv, integratsiya va texnologik taraqqiyot fonida kino san‘ati o‘zining badiiy va estetik funksiyalarini saqlab qolishga hamda zamon bilan hamnafas tarzda rivoj topishga intilmoqda. Kinematografning vizual olamiga singdirilayotgan innovatsion texnika va texnologiya kinooperatorlik ijodi uchun keng imkoniyatlar taqdim etishi bilan birga, mavjud qoliplardan chiqishga hamda zamonaviy yondashuvlarni qo‘llashga undamoqda. Bu jarayonda operatorlik mahoratining asosini tashkil etuvchi plan, rakurs, panorama, yorug‘lik va rang kabi omillarni yuzaga chiqarishdagi an‘anaviy metodlar hamda uslublarni novatorlik xususiyatlari bilan boyitish dolzarb ahamiyat kasb etmoqda.

Jahon ilm-fanida operatorlik mahoratining muhim aspektlaridan biri bo‘lgan yorug‘lik masalasi yuzasidan fizika, texnika, psixologiya, falsafa, san‘atshunoslik kabi fan tarmoqlarida izlanishlar olib borilmoqda. San‘atshunoslik ilmi nuqtayi nazaridan amalga oshirilayotgan tadqiqotlarda operatorlik ijodida ifodalanadigan yorug‘likning badiiy xususiyatlari, ekran obrazini yaratish hamda rejissyorning fikr-maqsadi hamda aktyorning ijrosini ekranda to‘laqonli namoyon etishdagi o‘rni va roli, tomoshabinga hissiy-emotsional ta‘siri singari masalalar yoritilmoqda. Shu o‘rinda badiiy kinematografda mazkur komponentning rejissyor, operator va rassom tandemining o‘zaro ijodiy hamkorligi mahsuli sifatidagi ahamiyatini chuqur tadqiq etish zarurati yuzaga kelmoqda.

O‘zbekiston kinematografida operatorlik mahorati dunyoning kino san‘ati ravnaq topgan ko‘plab mamlakatlarida kuzatilayotgan tendensiyalar asosida, sohaga joriy etilayotgan yangi texnologiyalar, novatorlik yondashuvlarini qo‘llash asnosida yanada rivoj topmoqda. Bu jarayonda xorijiy tajribalarni ko‘r-ko‘rona o‘zlashtirish, o‘zbek operatorlik maktabi o‘ziga xosliklarini chuqur o‘rganmay, uning komponentlariga o‘zboshimchalik bilan yondashish, operatorlik ishining badiiy va estetik jihatlari hamda vazifalariga nisbatan uquvsizlik holatlari uchramoqda. “Mazkur sohadagi ishlarning haqiqiy holati milliy kino sanoatining jadal rivojlanishiga, jahon kino bozorida raqobatbardoshlikni oshirishga, uni xorijda targ‘ib qilishga to‘sqinlik qiladigan bir qator hal etilmagan muammolar mavjudligidan dalolat bermoqda”¹. Shu nuqtayi nazardan operatorlik ijodida muhim ahamiyatga ega bo‘lgan, o‘zbek badiiy filmlari vizual ifodasida mintaqaga xos bo‘lgan yorug‘likning o‘rni, vazifasi, o‘zgaruvchan tabiati, xususiyatlari, film tasviriy qatlamidagi mohiyati, uning vositasida obraz yaratish kabi masalalarni tadqiq etish dolzarb vazifa bo‘lib qolmoqda.

O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2021-yil 7-apreldagi PF–6202-son “Kino san‘ati va sanoatini yangi bosqichga olib chiqish, sohani davlat tomonidan qo‘llab-quvvatlash tizimini yanada takomillashtirish to‘g‘risida”gi Farmoni, 2017-yil 7-avgustdagi PQ–3176-son “Milliy kinematografiyani yanada rivojlantirish chora-tadbirlari to‘g‘risida”, 2018-yil 24-iyuldagi PQ–3880-son “Milliy

¹ O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2018-yil 24-iyuldagi “Milliy kinoindustriyani rivojlantirish bo‘yicha qo‘shimcha chora-tadbirlar to‘g‘risida”gi PQ-3880-son qarori. www.lex.uz/uz/docs/3835308.

kinoindustriyani rivojlantirish bo'yicha qo'shimcha chora-tadbirlar to'g'risida", 2021-yil 7-apreldagi PQ–5060-son "Kinematografiya sohasida davlat boshqaruvi tizimini takomillashtirish hamda soha vakillarining ijodiy faoliyati uchun munosib sharoit yaratish to'g'risida"gi Qarorlari va boshqa me'yoriy-huquqiy hujjatlarda belgilangan muhim vazifalarning ijrosini ta'minlashda mazkur dissertatsiya ishi muayyan darajada xizmat qiladi.

Tadqiqotning respublika fan va texnologiyalari rivojlanishining ustuvor yo'nalishlariga mosligi. Dissertatsiya respublika fan va texnologiyalar rivojlanishining I. "Axborotlashgan jamiyat va demokratik davlatni ijtimoiy, huquqiy, iqtisodiy, madaniy, ma'naviy-ma'rifiy rivojlantirishda innovatsion g'oyalar tizimini shakllantirish va ularni amalga oshirish yo'llari" ustuvor yo'nalishiga muvofiq bajarilgan.

Muammoning o'rganilganlik darajasi. Yorug'lik, nur va soya masalalari kino san'atining badiiy ifoda vositalari shakllana boshlagan ilk davrlardan muhim hisoblangan. Shu sabab, xorijda yorug'likning obraz yaratishdagi muhim komponent ekani ko'plab ilmiy-nazariy hamda amaliyotchilarning ishlarida keng ko'lamda o'rganilgan. Xususan, J.Alton², H.Alekan³, R.Arnxeym⁴, G.Aristarko⁵, B.Balash⁶, B.Bergeri⁷, B.Broun⁸, J.Jekman⁹, A.Lukashova¹⁰, K.Malkeyvich¹¹, A.Nevill¹², M.Onipenko¹³, J.Poland¹⁴, M.Romiti¹⁵, J.Udel¹⁶, M.Uinkler¹⁷, N.Chukreyeva¹⁸, O.Chernova¹⁹, D.Shefer, L.Salvato²⁰ kabi nazariyotchi olim va tadqiqotchilarning hamda A.Appia²¹, A.Galperin²², A.Golovnya²³, V.Jeleznikov²⁴, P.Katatikarn, M.Tanzillo²⁵, V.Nilsen²⁶, L.Foreste²⁷ singari amaliyotchilarning tadqiqot va kitoblarida muhim fikrlar keltirib o'tilgan.

² Alton J. *Painting – with light*. – London, England: University of California Press, 1995. – 231 p.

³ Alekan H. *Des lumières et des ombres*. – Paris: Press La Table ronde, 1984. – 377 p.

⁴ Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие*. – Москва: Прогресс, 1974. – 391 с.

⁵ Аристарко Г. *История теории кино*. – Москва: Издательство искусство, 1966. – 305 с.

⁶ Балаш Б. *Кино. Становление и сущность нового искусства*. – Москва: Прогресс, 1968. – 143 с.

⁷ Bergery B. *Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*. – Hollywood, California: ASC Press, 2002. – 278 p.

⁸ Brown B. *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*. – UK. Oxford, Burlington: Focal Press/Elsevier, 2012. – 313 p.

⁹ Jackman J. *Lighting for Digital Video and Television*. – 3rd ed. – UK: Focal Press/Elsevier, 2010. – 273 p.

¹⁰ Лукашова А. *Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 60–80-х гг.* – Москва: ВГИК, 2007. – 180.

¹¹ Malkiewicz K. *Film Lighting – Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*. – USA: Simon and Schuster, 2012. – 193 p.

¹² Nevill A. *In Light of Moving Images: Technology, Creativity and Lighting in Cinematography*. PhD Thesis. – UK. Bristol: University of the West of England, 2018. – 113 p.

¹³ Онипенко М. *Изобразительные традиции и новаторства в работах отечественных кинооператоров (60–80-е гг.)*. – Москва: ВГИК, 2011. – 162 с.

¹⁴ Poland J. *Lights, Camera, Emotion!: An Examination of Film Lighting and Its Impact on Audiences' Emotional Response*. Dissertation. – Kent, USA: Kent State University, December, 2002. – 113 p.

¹⁵ Romiti M. *Luzes e sombras da noite: os olhares pictóricos e cinematográficos de Edward Hopper, Vittorio Storaro e Henri Alekan*. Tese (Doutorado em Comunicação). – São Paulo: Universidade Paulista (UNIP), 2017. – 223 p.

¹⁶ Udel J. *The Film Crew of Hollywood: profiles of grips, cinematographers, designers, a gaffer, a stuntman and a makeup artist*. – London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014. – 256 p.

¹⁷ Winkler M. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. – UK: Cambridge University Press, 2009. – 363 p.

¹⁸ Чукреева Н. *Экранного изображения и эволюция его восприятия*. – М.: ВГИК, 2002. – 191 с.

¹⁹ Чернова О. *Формирование и развитие экранного образа в операторском искусстве*. – М.: Академия медиаиндустрии, 2013. – 222 с.

²⁰ Schaefer D., Salvato L. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. – London, England: University of California Press, Ltd., 2013. – 376 p.

²¹ Appia A. *L'Œuvre d'Art Vivant*. – Fransiya: University of Michigan Library, 1921. – 192 p.

²² Гальперин А. *Определение фотографической экспозиции*. – М.: Искусство, 1955. – 100 с.

²³ Головня А. *Свет в искусстве оператора*. – Москва: Госкомиздат, 1945. – 136 с.; Головня А. *О кинооператорском мастерстве*. – Москва: ВГИК., 1970. – 152 с.; Головня А. *Мастерство кинооператора* – Москва: Искусство, 1965. – 240 с.; Головня А. *Съемка цветного кинофильма (из операторский практики)*. – Москва: Госкиноиздат, 1952. – 226 с.; Головня А. *Оптическая композиция кинокадра. Учебное пособие*. – Москва: ВГИК, 1983. – 46 с.; Головня А. *Композиция кинокадра. Учеб. пособие по курсу. Кинооператорское Мастерство*. – Москва: ВГИК, 1984. – 68 с. *Операторское мастерство (монтажная киносъемка). Учб. Пособие*. – Москва: ВГИК.

²⁴ Железников В. *Цвет и контраст. Технология и творческий выбор*. Россия – 2001. – 268 с.

²⁵ Katatikarn P., Tanzillo M. *Lighting for Animation: The Art of Visual Storytelling*. – New York, USA: CRC Press/Taylor & Francis Group, 2016. – 28 p.

O‘zbekistonda X.Abulqosimova²⁸, X.Akbarov²⁹, N.Karimova³⁰, M.Mirzamuxamedova³¹, J.Teshaboyev³², S.Xaytmatova³³ singari qator kinoshunoslarning mavzuga oid chuqur tahlilga ega ilmiy izlanishlari, maqolalari hamda amaliyotchi operatorlar A.Ismoilov³⁴, H.Fayziyevning³⁵ darslik va o‘quv qo‘llanmalari mavjud.

Jahon kinematografida allaqachon asosiy badiiy vosita bo‘lgan yorug‘lik o‘zbek kino san‘atida obrazli ifodaning bosh mezonini bo‘lib, hozirgacha mazkur mavzu yaxlit ilmiy tadqiqot sifatida o‘rganilmagan. Shu sababli hozirda rassom va operator hamkorlikda yaratgan kinotasvir ta‘sirchanligini oshirish, film uslubi, janri, xarakter hamda ziddiyatni vujudga keltirishda yorug‘lik muhim badiiy vosita ekanini ilmiy jihatdan chuqur o‘rganish san‘atshunoslik ilmi oldida turgan dolzarb muammolardan biridir.

Dissertatsiya tadqiqotining dissertatsiya bajarilgan ilmiy-tadqiqot muassasasining ilmiy-tadqiqot ishlari rejalariga bilan bog‘liqligi. Dissertatsiya ishi O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi San‘atshunoslik instituti ilmiy tadqiqot ishlari rejalariga muvofiq 702 PZ-20170928517 – “Teatr, kino va musiqa ustalari ijodi O‘zbekiston milliy madaniyatining ustuvor omili sifatida” mavzusidagi amaliy loyiha doirasida bajarilgan.

Tadqiqotning maqsadi O‘zbekiston badiiy kinematografida vizual ifoda vositalari rivojida yorug‘lik komponentining o‘rnini aniqlashdan iborat.

Tadqiqotning vazifalari:

kinotasvir badiiy xususiyatini oshirishda yorug‘lik yetakchi ifoda vosita ekanini tadqiq qilish;

²⁶ Нильсен В. Изобразительное построение фильма. – Москва: Кинофотоиздат, 1936. – 225 с.

²⁷ Форестье Л. Великий Немой. – Москва: Госкомиздат, 1945. – 111 с.

²⁸ Абул-Касымов Х.Н. Становление кинематографии в Узбекской Советской Социалистической Республике: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.00. – Москва, 1963. – 323 с.; Абул-Касымов Х. Рождение узбекского кино. – Ташкент: “Наука”, 1965. – 124 с.; Абул-Касымов Х., Тешабаев Ж., Мирзамухамедова М. Кино Узбекистана. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1985. – 288 с.; Абул-Касымов Х.Н. Кино и художественная культура Узбекистана. – Ташкент: “Фан”, 1991. – 148 с.; Abulqosimova X. Kino san‘ati asoslari. – Toshkent: “O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi”, 2009. – 100 b.; Abulqosimova X. Kinoteledramaturgiya asoslari. – Toshkent: “Star-poligraf”, 2009. – 60 b.; Abulqosimova X.N. Yana bir bor o‘zbek kinosi xususida // Guliston, 1999, № 5.; Abulqosimova X.N. Kino va tasviriy san‘at // San‘at, 1999, № 1. B.42.; Abulqosimova X.N. Kelajakka umid bilan // San‘at, 1999, № 5.

²⁹ Akbarov H.I. Sehrli yog‘du. – Toshkent: “Adabiyot va san‘at”, 1977. – 176 b. rasm.; Akbarov H.I. Adabiyot va kino. – Toshkent: “Fan”, 1981. – 176 b.; Akbarov H.I. Sen sevgan san‘at. – Toshkent: “O‘qituvchi”, 1986. – 88 b.; Akbarov H.I. Qahramon va muhit. Kinoshunos mulohazalari (O‘zbek filmlari asosida) // O‘zbekiston madaniyati. 1969, 28-yanvar.

³⁰ Karimova N.G. O‘zbekiston badiiy kinematografining shakllanishi va taraqqiyoti: dissertatsiya ... san‘atshunoslik doktori. – Toshkent. 2019. – 225. Karimova N.G. Igrovoy kinematograf Uzbekistana: istoki. – Tashkent: Izdatelstvo zhurnala “San‘at”, 2012. – 120 s.; Karimova N.G. Igrovoy kinematograf Uzbekistana. – Tashkent: Izdatelstvo zhurnala “San‘at”, 2016. – 216 s.; Karimova N.G. Badiiy kino // O‘zbekiston san‘ati (1991–2001-yillar). – T.: “Sharq”, 2001. – 240 b.; Karimova N.G. Mustaqil O‘zbekiston kino san‘ati / O‘zbekiston ekran va sahna san‘atlari sotsiomadaniy makonda (nazariya va amaliyot): Ilmiy ishlar to‘plami // “Tafakkur”, 2017. – B. 128-134; Karimova N.G. Iz istorii igrovogo kino Uzbekistana (kollektivnoy monografiy) // Istorija nacionalnykh kinematografiy SNG. 2017. – 148-163 s.; Karimova N.G. Osnovnyye tendentsii razvitiya igrovogo kinematografa Uzbekistana // “San‘at”, 2018. – 205-211 s.

³¹ Мирзамухамедова М.Т. Детское кино Узбекистана: Диссертация ... кандидата искусствоведения. – Ташкент, 1976. – 149 с.; Мирзамухамедова М.Т. Детское кино Узбекистана. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1982. – 96 с.;

³² Тешабаев Ж. Пути формирования и развития художественной кинематографии Узбекистана: к проблеме традиций и новаторства: диссертация ... доктора искусствоведения. – Ташкент, 1982. – 336 с.; Тешабаев Ж. Киноискусство советского Узбекистана. – Москва. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1968. – 63 с.: ил.; Тешабаев Ж. Герой – крупным планом: Актеры театра в узб. кино. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1972. – 107 с., 8 л. ил.; Тешабаев Ж. Пути и поиски (Вопросы становления узб. кинорежиссуры и кинодраматургии). – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1973. – 195 с., 7 л. ил.: портр.; Тешабаев Ж. Узбекское кино: традиции, новаторство. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1979. – 182 с., 8 л. ил.; Тешабаев Ж. Узбекское кино: поиски и надежды. – Москва: Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1984. – 48 с.: 15 л. ил.

³³ Хайтматова С.А. Становление и развитие телевизионного художественного кино в Узбекистане: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03. – Ленинград, 1987. – 173 с.; Хайтматова С., Tursunmetova R. Kinoshunoslik: kino san‘ati tahlili va tanqidi. – Toshkent: “Innovatsiya-Ziyo”, 2020. – 150 b.

³⁴ Ismoilov A. Kinoteleoperatorlik mahorati. – Toshkent: TDSI, 2004. – 420 b.

³⁵ Fayziyev X. Ovozsi kinematografiyadagi operatorlik san‘ati tarixidan. – Toshkent: TDSI, 2004. – 107 b.

yorug'likning film janri va yo'nalishlarini paydo qilishdagi usullarini aniqlash;

dramatik muhitni yaratishda yorug'lik effektlari, nur va soya o'yini, tabiiy-sun'iy yoritish turlarini tasniflash;

raqamli texnologiyalar asosida yaratilgan filmlar tasviriy qatlamida yorug'likning yangicha yoritish usullarini belgilash;

kadr kompozitsiyasidagi yorug'lik va yoritish masalalarini, film badiiy-g'oyaviy hamda estetik jihatlarini rivojlantirish yuzasidan taklif va tavsiyalar ishlab chiqish.

Tadqiqotning obyekti sifatida o'zbek badiiy kinosi taraqqiyotida yorug'lik vositasida yaratilgan obrazlar va ularning badiiy xususiyatlari deb belgilandi.

Tadqiqotning predmetini o'zbek badiiy filmlari, kinotasvir yaratish usullari hamda tasviriy yechimlari tashkil etadi.

Tadqiqotning usullari. Dissertatsiyada tizimli-tasnifiy, qiyosiy-badiiy tahlil kabi tadqiqot usullari qo'llanilgan.

Tadqiqotning ilmiy yangiligi quyidagilardan iborat:

o'zbek badiiy kinosida yorug'lik komponentining rivojida kinotasvirning estetik va vizual jihatlardan ijobiy ta'siriga ko'ra, umumlashgan ekspozitsiya, ichki montajli kadr, kadr ichki kontrasti darajasi, rapidli tasvir, yorug'lik va optik filtrlar kabi kinooperatorlik vositalari yetakchilik qilgani dalillangan;

so'nggi yuz yilda kinotexnologiyalar taraqqiyoti fonida yorug'lik komponenti kino rassomlari, kinooperatorlar uchun asosiy ijodiy laboratoriya sifatida xizmat qilgani sababli film badiiy estetikasini boyitishda vizual tafakkurni shakllantirish muhim ahamiyat kasb etgani isbotlangan;

Markaziy Osiyo mintaqasiga xos bo'lgan tabiiy yorug'lik boshqa mintaqalardan quyosh nuri keskin burchak ostida akslanishi va uning diffuziyali yoyilishidagi farqi sababli O'zbekiston zaminida suratga olingan filmlarning kadr kompozitsiyasida kinotasvir muhitidagi nur va soya mutanosibligi, yorug'likning izchilligi, tusalarning akslanishi va jilosi singari kinooptik tasvir uslublari birlamchi vosita bo'lgani aniqlangan;

XX asr oxirida raqamli texnologiya va kompyuter dasturlari film yaratish jarayonida real dunyodan mustaqil, yangi virtual muhitli tasvir paydo qilishi va HD raqamli formatdagi kinotasvirga 3 o'lchamli zamonaviy texnologiyalar kirib kelishi natijasida milliy operatorlik maktabining virtual kinomuhitni yaratishdagi tasvirni aks ettiruvchi an'ana va uslublari takomillashgani, kinotasvirdagi ifodaviylikka va samaradorlikka ijobiy ta'sir etgani ochib berilgan.

Tadqiqotning amaliy natijalari quyidagilardan iborat:

kinematograf vizual ifoda vositalari orasida yorug'lik komponentining muhimligi, kinoportretida yoritish uslubiyati borasidagi natija va xulosalardan Kamoliddin Behzod nomidagi Milliy rassomlik va dizayn institutining Dizayn va amaliy grafika yo'nalishi fan dasturi hamda ishchi dasturlarida tatbiq qilingani asoslangan;

plyonkada, videokamerada va raqamli pikselli texnologiyalarda suratga olinuvchi filmlarda yorug'lik vositasida obraz yaratishdagi kamchiliklar keltirilib, ularni bartaraf qilishga oid muhim tavsiyalar ishlab chiqilgani isbotlangan.

Tadqiqot natijalarining ishonchliligi dissertatsiyada arxiv manbalariga, mutaxassislar bilan o'tkazilgan suhbatlarga tayanilganligi, ishlab chiqilgan ilmiy xulosa va takliflarning amaliyotga joriy qilinganligi, respublika va xalqaro miqyosdagi ilmiy-amaliy konferensiya materiallari to'plamlarida aprotatsiyadan o'tganligi, mahalliy va xorijiy ilmiy nashrlarda maqolalar e'lon qilinganligi bilan izohlanadi.

Tadqiqot natijalarining ilmiy va amaliy ahamiyati. Tadqiqot natijalarining ilmiy ahamiyati dissertatsiya ishidagi tahliliy ma'lumotlar, ilmiy-nazariy xulosalar kinoshunoslikning metodologik imkoniyatlarini kengaytirishi, kelgusi tadqiqotlarga manba vazifasini bajarishi hamda badiiy kino obrazli ifodasi komponentlarida yorug'likning xususiyatiga oid ilmiy-nazariy ma'lumotlarni boyitib, respublikadagi san'atga ixtisoslashgan o'quv yurtlari talabalari uchun maxsus fanlar bo'yicha o'quv dasturlari va qo'llanmalar, darslik va monografiyalar yaratishda foydalanish mumkinligi bilan izohlanadi.

Tadqiqot natijalarining amaliy ahamiyati o'zbek badiiy filmlari obrazli ifodasida yorug'likning o'rnini aniqlashda, rejissyorlik, operatorlik, ekran san'ati rassomligi, montaj ustasi kabi mutaxassislarni tayyorlash, o'quv dasturlari, darsliklar, o'quv qo'llanmalar, videodarsliklarning zamonaviy shakllarini yaratishda qo'shimcha manba bo'lishi bilan belgilanadi.

Tadqiqot natijalarining joriy qilinishi. O'zbek badiiy filmlari vizual ifoda vositalari rivojida yorug'likning o'rnini tadqiq etish doirasida olingan ilmiy natijalar asosida:

o'zbek badiiy kinosida yorug'lik komponentining rivojida kinotasvirning estetik va vizual jihatlardan ijobiy ta'siriga ko'ra, umumlashgan ekspozitsiya, ichki montajli kadr, kadr ichki kontrasti darajasi, rapidli tasvir, yorug'lik va optik filtrlar kabi kinooperatorlik vositalari yetakchilik qilgani dalillangani hamda XX asr oxirida raqamli texnologiya va kompyuter dasturlari film yaratish jarayonida real dunyodan mustaqil, yangi virtual muhitli tasvir paydo qilishi va HD raqamli formatdagi kinotasvirga 3 o'lchamli zamonaviy texnologiyalar kirib kelishi natijasida milliy operatorlik maktabining virtual kinomuhitni yaratishdagi tasvirni aks ettiruvchi an'ana va uslublari takomillashgani, kinotasvirdagi ifodaviylikka va samaradorlikka ijobiy ta'sir etgani bo'yicha xulosalardan 2022-yil 23-fevraldagi O'zbekiston tarixi davlat muzeyida "O'zbek badiiy filmlar vizual ifodasi tarixiy bosqichi, vizual ifoda elementlari" mavzusida sara filmlar kadrlari fotolavhalaridan fotoko'rgazma tashkil etishda foydalanilgan (O'zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasining 2023-yil 10-yanvardagi 3/1255-52-son ma'lumotnomasi). Natijada yorug'lik va soya, umumlashgan ekspozitsiya, ichki montajli kadr, kadr ichki kontrasti darajasi, rapidli tasvir, yorug'lik va optik filtrlarga oid vizual ifoda vositalari, 3 o'lchamli zamonaviy texnologiyalar kirib kelishi natijasida kinoportretni yoritishda uning o'rnini, mohiyati va alohida xususiyatlari haqida keng auditoriyani xabardor qilish imkoniyatini bergan;

so'nggi yuz yilda kinotexnologiyalar taraqqiyoti fonida yorug'lik komponenti kino rassomlari, kinooperatorlar uchun asosiy ijodiy laboratoriya sifatida xizmat qilgani sababli film badiiy estetikasini boyitishda vizual tafakkurni shakllantirish muhim ahamiyat kasb etgani isbotlangani haqidagi xulosalardan

2018-yili suratga olingan “Yagona osmon ostida”, 2019-yili ishlangan “Mening Vatanim... Ona tuprog‘im” hujjatli filmlarining ssenariysini tayyorlashda foydalanilgan (“Hujjatli va xronikal filmlar kinostudiyasi”ning 2020-yil 14-dekabrda 01-15/117-son ma’lumotnomasi). Natijada hujjatli filmlar yosh avlodning estetikasi, ma’naviyati va milliy g‘ururini yanada oshirishga xizmat qilgan;

Markaziy Osiyo mintaqasiga xos bo‘lgan tabiiy yorug‘lik boshqa mintaqalardan quyosh nuri keskin burchak ostida akslanishi va uning diffuziyali yoyilishidagi farqi sababli O‘zbekiston zaminida suratga olingan filmlarning kadr kompozitsiyasida kinotasvir muhitidagi nur va soya mutanosibligi, yorug‘likning izchilligi, tusalarning akslanishi va jilosi singari kinooptik tasvir uslublari birlamchi vosita bo‘lgani aniqlangani haqidagi xulosalardan 2021-yil O‘zbekiston Milliy teleradiokompaniyasi “O‘zbekiston tarixi” telekanalining “Taqdimot” ko‘rsatuvi ssenariysini tayyorlashda foydalanilgan (O‘zbekiston Milliy teleradiokompaniyasi “O‘zbekiston tarixi” telekanalining 2021-yil 16-fevraldagi 02-40/232-son ma’lumotnomasi). Natijada ko‘rsatuvda badiiy filmlar ifoda vositalari, xususan, yorug‘likning kino muhitga ta’siri, kinoportretidagi yoritish porteturasini haqidagi ma’lumotlar tomoshabinlarning estetik didini o‘stirish imkonini bergan.

Tadqiqot natijalarining aprotatsiyasi. Mazkur tadqiqot 4 ta xalqaro va 5 ta respublika ilmiy-amaliy konferensiyalarida ma’ruza ko‘rinishida bayon etildi, aprotatsiyadan o‘tkazildi.

Tadqiqot natijalarining e‘lon qilinganligi. Dissertatsiya mavzusi bo‘yicha jami 11 ta ilmiy ish chop etilgan bo‘lib, shundan O‘zbekiston Respublikasi Oliy attestatsiya komissiyasining doktorlik dissertatsiyalari asosiy ilmiy natijalarini chop etish tavsiya etilgan respublika ilmiy nashrlarida 5 ta, xorijiy jurnallarda 6 ta ilmiy maqola nashr qilingan.

Dissertatsiyaning tuzilishi va hajmi. Dissertatsiya kirish, uchta bob, xulosa, foydalanilgan adabiyotlar ro‘yxati va ilovalardan tashkil topgan bo‘lib, umumiy hajmi 143 sahifadan iborat.

DISSERTATSIYANING ASOSIY MAZMUNI

Kirish qismida tadqiqot ishining dolzarbligi va zarurati, muammoning o‘rganilganlik darajasi, ilmiy yangiligi, tadqiqotning respublika fan va texnologiyalari rivojlanishining ustuvor yo‘nalishlariga mosligi, tadqiqot obyekti, predmeti, metodlari, maqsadi va vazifalari, ilmiy va amaliy ahamiyati bayon qilingan, tadqiqot natijalarining amaliyotga joriy qilinishi, dissertatsiya mavzusi bo‘yicha nashr etilgan maqolalar, tadqiqot ishining tuzilishi bo‘yicha ma’lumotlar keltirilgan.

“Badiiy kinoda tasviriy ifoda vositalari va obraz yaratishning tarixiy-nazariy aspektlari” deb nomlangan birinchi bobda kinoda yorug‘lik vositasida obraz yaratishning tarixiy-nazariy aspektlari o‘rganilgan. Bob ikki paragrafdan iborat. Birinchi bobning dastlabki bo‘limi **“Yorug‘lik komponentining obraz yaratishdagi nazariy xususiyatlari”** deb nomlanib, unda yorug‘likning kinodagi vazifasi va uning rivojlanishidagi nazariy asoslari tadqiq etilgan.

Kinematograf paydo bo'lishining dastlabki kunlaridan boshlab yorug'lik kinotasvirni yaratishda asosiy element bo'lib kelgan. Hayotda bo'lgani kabi yorug'lik harakatlanuvchi kinotasvir uchun ham asosiy mezondir. Federiko Fellining "Film – bu nurdir"³⁶, ta'rifi kinematografiyaning asl mohiyati hamda ushbu tadqiqotning dolzarbligini belgilab beradi.

Filmlar vizual ifodasini keltirib chiqaruvchi eng muhim komponentlar – yirik plan, rakurs, panorama, yorug'lik, rang, ramz (simvol), ishoralar (metafora), vaqt va makon, montaj, mizansahna kabi qirqdan ortiq elementlardan iborat. Aynan yorug'lik asosiy komponent sifatida boshqa vizual ifoda vositalarining ham vujudga kelishiga sabab bo'ladi. Shu jumladan, yorug'likning obraz yaratishdagi muhim komponent ekanini birinchi bo'lib kinematografiya vujudga kelishidan biroz oldin boshqa san'at turlarida ham nazariy jihatdan asoslana boshlangan edi.

Xususan, bu borada rassom va rejissyor Adolf Appianing yorug'likning ta'sirchan ifoda vositasi sifatida o'tkazgan amaliy ishlari kelajakda kino san'ati tarixida alohida yo'nalishga ega bo'lgan nemis ekspressionizm oqimi vujudga kelishiga asos bo'ldi. Uning ta'kidlashicha, yorug'lik tomoshabin nimani idrok etishini aniqlaydi, sahna bezagidagi shakl va hajmga urg'u berib, bir vaqtning o'zida sahnadagi "botiqlik (glubina) va miqyos (masshtab)"ni paydo qiladi.

G.Aristarko³⁷, R.Arnxeym³⁸, B.Balash³⁹ kabi nazariyotchilar kino san'atining umumiy mavzulari qatorida yorug'lik va yoritish masalalari haqida ham to'xtalib o'tganlar. Xususan, Jennifer Polandning "Yorug'lik, kamera, hissiyotlar: film yoritilishi va uning tomoshabinlar hissiy munosabatiga ta'sirini o'rganish"⁴⁰ nomli tadqiqotida yoritish tizimlariga to'xtalinadi.

Filmlar tarkibidagi tungi epizodlarni tasvirga tushirish mashhur ijodkorlar uchun ham turli ijodiy va badiiy qiyinchiliklarni keltirib chiqaradi. Bu borada tadqiqot mavzusiga doir 2017-yil San-Paul (Braziliya) Kommunikatsiya Universiteti doktori mahoratli operator va rejissyor Marko Ramitining "Tungi chiroqlar va soyalar: Edvard Xopper, Vittorio Storaro va Anri Alekanlarning tasviriy va kinematografik qarashlari"⁴¹ nomli tadqiqot ishini keltirish muhim hisoblanadi.

R.Markoning izlanishlarida yorug'lik va soya vositasida kinotasvirlardagi tungi sahnalar muhitida dramatik holatning paydo bo'lishi Xopperdan farqli o'laroq, ikki ijodkor italiyalik operator Vittorio Storaro hamda fransuz rejissyori va operatori Anri Alekan qarashlari ham qiyosiy tahlil qilinadi.

Aleksandr Nevillning "Yorug'likdan hosil bo'luvchi kinotasvir: texnologiya, ijodkorlik va kinematografda yoritish masalalari"⁴² nomli tadqiqot ishida kinotasvir yoritilishining nazariy uslublarini amaliy jarayonlar orqali o'rganish bosh maqsad qilib olingani bilan ahamiyatlidir. Ushbu tadqiqotda keltirilishicha,

³⁶ Bergery B. Reflections: twenty-one cinematographers at work. – California: ASC PRESS, 2002. – P. 268.

³⁷ Аристарко Г. История теории кино. – Москва: Издательство искусство, 1966. – 305 с.

³⁸ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Прогресс, 1974. – 391 с.

³⁹ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – Москва: Прогресс. 1968. – 143 с.

⁴⁰ Poland J. Lights, Camera, Emotion!: An Examination of Film Lighting and Its Impact on Audiences' Emotional Response. Dissertation. – Kent, USA: Kent State University, December, 2002. – 113 p.

⁴¹ Romiti M. Luzes e sombras da noite: os olhares pictóricos e cinematográficos de Edward Hopper, Vittorio Storaro e Henri Alekan. Tese (Doutorado em Comunicação). – São Paulo: Universidade Paulista (UNIP), 2017. – 223 p.

⁴² Nevill A. In Light of Moving Images: Technology, Creativity and Lighting in Cinematography. PhD Thesis. – UK. Bristol: University of the West of England, 2018. – 113 p.

kino nazariyotchilar hamda ijodkor amaliyotchilar o'rtasidagi o'zaro ta'sir va yondashuv asosiy hisoblanadi.

A.Nevel tadqiqotida esa an'anaviy vositalardan yangi raqamli texnologiyalarga o'tish jarayonidagi uzviy bog'liqliklar, ulardagi afzallik va kamchiliklar professional operatorlar hamda kinoshunoslar keltirgan faktlarga tayanib yoritiladi.

Zamonaviy badiiy kinoda maxsus effektlardan ko'p foydalanilishi sababli yopiq pavilonlar muhitida tasvirga olish holatlari ortib bormoqda. Intererga tashqaridan kirayotgan tabiiy yorug'lik bilan bir qatorda, u yerdagi yoritish jihozlari joylashtirilishiga ham katta ahamiyat berilyapti. Bu borada professor, doktor Kreyg Bernekerning yorug'likning inson faoliyatiga, atrof-muhitni idrok etish, ish muhitidagi xatti-harakatlar haqidagi "Yoritish va o'zini yaxshi his qilish: ruhiy va jismoniy effektlar illustratsiyasi"⁴³ nomli ilmiy ishida batafsil ma'lumotlar berib o'tilgan. Uning ilmiy xulosalari inson ruhiga salbiy yoki ijobiy ta'sir qiluvchi kino muhitida obraz yaratuvchi operator va rassomlarga namunadir.

Zamonaviy rus kinoshunosligida ham joriy mavzuga oid ko'plab tadqiqotlar amalga oshirilganligini qayd etish o'rinli. Xususan, Chukreyeva Natalya Aleksandrovnaning "Ekran tasvirining o'ziga xos xususiyatlari va uni idrok etish evolyutsiyasi"⁴⁴ nomli dissertatsiyasida obraz masalasiga alohida to'xtaladi. Kinoijodkorlar ekranda turli badiiy uslublar, janr va yo'nalishlarda yorug'lik vositasida ifodalagan obrazlarida olam va hayot haqidagi muhim xulosalarini aks ettirishadi.

A.Lukshova o'z tadqiqotida muayyan filmlar tahlillari orqali tasviriy tafakkur, vizual obraz xususiyatlarini ochib berishga harakat qiladi. Ayniqsa, A.Tarkovskiy hamda S.Parajanov filmlarida yorug'lik tarixiy muhit, qahramonlar xarakterini ochib beruvchi asosiy vositalar qatorida ahamiyatga ega ekani konkret tahlillar misolida aytib o'tiladi.

Joriy tadqiqot uchun ahamiyatli jihati M.Onipenko kinooperatorning tasviriy san'atdan o'zlashtirgan kompozitsiya, kontrast, tus-rang xususiyatlari qatorida yorug'lik masalasiga ham alohida to'xtalib o'tadi. Uning ta'kidlashicha, kinodagi kadr umumiy filmning bir bo'lagi bo'lishi bilan birga, alohida tarzda matoda rassom yaratgan asar kabi mustaqil ma'no ham anglatishi, har bir kadrning o'z kompozitsiyasi va badiiy yechimi bo'lishi lozim. Xususan, yorug'lik masalasi filmning janrini aniqlashda, hattoki, konfliktni qurishda ham o'ziga xos vosita bo'lishi bir qancha filmlar tahlili misolida ko'riladi.

Zamonaviy kinematografiyaga raqamli texnologiyalarning kirib kelishi tasviriy san'at bilan aloqalarni yanada kuchaytirib yubordi. Yangi texnologiyalar operatorlarning ko'plab vositalardan cheklovlarsiz ishlashlariga katta erkinlik yaratdi. Avvallari o'zlariga kerakli muhit va yorug'lik shaklini yaratish uchun ko'p vaqt va kuch sarflab qiynalgan bo'lishsa, endilikda ijodkorlar kompyuter grafikasi yordamida barchasini virtual tarzda amalga oshirishmoqda. Mana shunday fikrlarni

⁴³ Abbas N. Psychological and Physiological Effects of Light and Colour on Space Users. Master of Engineering Dissertation. – Melbourne: RMIT University, March, 2006. – 25 p.

⁴⁴ Chukreyeva N. Специфика экранного изображения и эволюция его восприятия. – М.: ВГИК, 2002. – 191 с.

ilgari surgan holda M.Onipenko o‘z tadqiqoti bilan mazkur ilmiy ishga muhim manba bo‘lib xizmat qiladi.

Operatorning eng muhim qobiliyatlaridan biri bu yorug‘likni ilg‘ay olishi va uning tabiatini eslab qolishidir. Operatorning “yorug‘likni sezish xotirasi” turli obrazlarni yaratishda muhim hisoblanadi.

Dissertatsiyaning **“Kinotasvir evolyutsiyasida yorug‘likning badiiy funksiyalari”** deb nomlangan birinchi bob ikkinchi bo‘limida badiiy kinoda yorug‘likning qanchalik muhim ahamiyat kasb etishi tadqiq etilgan.

Yorug‘lik tasvirga tushirish makoniga turli holatda yo‘nalishi mumkin. Uning izchilligi, sifati, holati kabilar yorug‘likning badiiy funksiyalarini namoyish etishdagi imkoniyatlarining bir qismidir. Bunda kadrda yoritilmagan joylar va yorug‘likdan hosil bo‘ladigan soyalar ham teng qiymatga egadir. “Siz kadrda ilg‘ay olmagan narsangiz ham ko‘rayotganingiz kabi muhimdir. Yorug‘lik tomoshabinning e‘tiborini yo‘naltirish uchun, qorong‘ulik esa uning tasavvurini rag‘batlantirish uchun mavjuddir”⁴⁵.

Yorug‘likning maqsadli yoritilishi natijasida kinotasvir evolyutsiyasida turli uslub va janrlar, xususan, fransuz kinoimpressionizmi, nemis kinoekspressionizmi, Amerika nuar janri kadr muhitidagi yorug‘likning ta’sirchan ifodasi tufayli paydo bo‘la boshladi.

Kinoimpressionizm oqimi filmlari kino san’ati tarixida rejissyorlar faoliyati tufayli emas, balki operatorlarning tasvir qatlami evolyutsiyasidagi yorug‘likni boshqarish vazifasi hamda operatorlik mahorati rivojlanishi sababli muhim o‘rin tutgan. Jarayon nafaqat yangi texnikalarning kashf etilishi, shuningdek, kadr estetikasi tubdan yangi darajaga ko‘tarilgani bilan ahamiyatlidir. Filmdagi har bir obraz tomoshabinda ma’lum his-tuyg‘ular, ijobiy va salbiy hissiyotlarni paydo qilgan.

Ushbu konsepsiya XX asrning birinchi yarmi kinoijodkorlariga katta ta’sir ko‘rsatib, kino impressionizm janri shakllanishiga olib keldi. Masalan, J.Renuarning “Suv qizi” (1925)⁴⁶ filmida asosiy qahramon bu yorug‘likdir. Undagi yorug‘likning taralishi, suvdagi miltirashi va ko‘zgudagi aksi, soyalarning harakati va yorug‘likning jilosi shular jumlasidan.

Birinchi jahon urushidan keyin Germaniyada kino ekspressionizm deb nomlangan kinematografiya harakati paydo bo‘ldi. O‘sha davrda studiyalardagi yorug‘lik kamera, aktyor, liboslar va dekoratsiya joylashuvi nuqtayi nazaridan avvaldan rejalashtirilgan vazifani bajargan. Bunda kino maydoni nafaqat yoritilgan, balki urg‘ulangan yorug‘lik va soya sababli qahramonlarning ichki ruhiy holati va hissiy dunyosi aks etgan.

Nemis kino ekspressionizmi ijodkorlari o‘z filmlarida realizmdan butunlay voz kechib, kadr kompozitsiyasida abstraksiya bilan uyg‘unlashgan, dinamik bezatilgan dekoratsiyalarni barpo etganlar. Kadr muhitini nur va soyaning keskin ziddiyatli yoritish vazifalari bilan boyitganlar. Yorug‘likning rakursli yo‘naltirilishi va soyaning jilosiga qarab, ba’zi personajlar qiyofasi xunuk, mahobatli, boshqalari nochor va zaif ko‘rinishga ega bo‘lgan.

⁴⁵ Malkiewicz K. Film Lighting – Talks with Hollywood’s Cinematographers and Gaffers. – USA: Simon and Schuster, 2012. – 193 p.

⁴⁶ “Suv qizi” (La Fille de l’eau, 1925). Rejissyor – Jan Renuar, operator – Jan Bashle, Alphonse Gibory.

“Praga talabasi” (1913) filmi an’anaviy ravishda kino ekspressionizm oqimi rivojlanishining boshlang’ich nuqtasi hisoblansa, rejissyor Robert Vine tasvirga tushirgan “Doktor Kaligari kabinet” (1920) nemis kino ekspressionizm oqimining cho‘qqisi hisoblanadi. Ularning barchasi birinchi navbatda inson tabiatidagi umidsizlik va uning qo‘rquvi bilan bog‘liq masalalarni turli ifoda, ayniqsa, nur va soyaning ta’sirli vositalari orqali namoyish etgan.

“Yorug‘likdan asosli foydalanish tufayli filmdagi maqsadli ishora va belgilarni o‘qish mumkin. Yoritishni tahlil qilish orqali esa butun boshli film janrini tavsiflash imkoni tug‘iladi. Misol uchun, nur va soya estetikasi nomi bilan mashhur “Nuar” filmlarini misol keltirish mumkin. Bu uslubdagi filmlarda qoida tariqasida, yorug‘lik ko‘pincha biroz pastdan yo‘naladi va tasvirning ichki muhitini jadallashtiradi”⁴⁷, – degan Gollivud oltin davri “Nuar” janridagi filmlarning paydo bo‘lishiga yorug‘lik ta’sir ko‘rsatishini o‘rgangan Berlin Mustaqil universiteti professori Gertruda Kox.

Yorug‘likning badiiy funksiyalaridan biri voqea sodir bo‘layotgan vaqtni aks ettirishidir. Aniqrog‘i, yorug‘likning buyum yoki sirtga qay holatda yo‘nalishi tomoshabin uning shakl va qiyofasini qanday ko‘rishiga, taassurotiga ta’sir qiladi. Yon tarafdin yo‘naltirilgan yorug‘lik yuzaning botiqligi, hajmi va tuzilishini vujudga keltiruvchi soyalarni paydo qiladi. Bunday yorug‘lik va soya qahramon obrazi noaniqligiga ishora qilishi mumkin.

Yorug‘likning yana bir funksiyasi kadrda botiqlikni namoyon etishidir. Kadrda kamroq yoritilgan predmet to‘liq yoritilgan predmetga qaraganda uzoqroq va kichikroq ko‘rinadi. Yorug‘lik qanchalar zarur bo‘lsa, undagi soyalarning chuqur va yuza bo‘lishi ham shunchalik muhimdir. Zero, nur va soya tufayli tomoshabin ko‘z o‘ngida uch o‘lchamli muhit paydo bo‘ladi.

Kinokadr kompozitsiyasida tomoshabin diqqatini boshqarish yoki yo‘naltirish uchun rang, fokus, tiniqlik kabilardan unumli foydalaniladi. Bularning orasida obrazga aynan yorug‘lik vositasida urg‘u berish operatorlar orasida ustuvordir.

O‘zbek badiiy kinosida yorug‘likning film tarkibida ifoda vositasi sifatida uning turli vaqtdagi holatini ilk marta o‘rgangan kinooperator Daniil Porfirevich Demutskiy bo‘lgan. U mintaqamiz tabiatidagi quyoshning tafti keskin va jadal bo‘lgani sababli filmlarning kadr mazmuni, stilini paydo qilishda yorug‘likning o‘ziga xosligini kuzatgan. Film voqealarining tasviriy izchilligini paydo qilishdagi murakkabliklarini aniqlab, muammolarni bartaraf etishning texnik va vaqtga oid yechimlarini ishlab chiqqan. Kadrda keskin soyalarni yumshatish, kontrastli holatlarni kamaytrish borasida qator tavsiyalarni yurtimizdagi turli mavsum va vaqtda tasvirga tushirgan ko‘plab fotosuratlarida ham kuzatish mumkin.

⁴⁷ “Als das Kino noch Lichtspielhaus hieß Filmlicht transportiert Emotionen und Philosophien” Interview mit Gertrud Koch.
https://www.fuberlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2003_01/03_01_koch/index.html

Impressionist rassomlar tasvirlaridagi mayinlik va yumshoqlikni paydo qiluvchi bir linzali “monokl” obektividan foydalangan hamda ko‘p hollarda epizodda aktyorlarni quyoshga teskari joylashtirgan. Muayyan vaqtda, aniqrog‘i, yorug‘lik jadalligi va yo‘nalishi susayganda tasvirga tushirish uslubini taklif qilgan.

O‘zbek operatorlik sohasining namoyandalaridan biri bo‘lgan Hotam Fayziyev ijodida yorug‘lik funksiyalarini qo‘llash borasidagi izlanishlari ham e‘tiborga sazovor. “Kundalik hayotimizda yorug‘lik eng o‘zgaruvchan element hisoblanadi. Ma‘lum yorug‘lik muhitdagi holat hech qachon takrorlanmaydi”⁴⁸, degan Hotam Fayziyev.

Xulosa qilib aytganda, qirqdan ortiq vizual ifodalar orasida aynan yorug‘lik kino san‘atidagi ko‘plab vizual elementlarning shakllanishiga asos bo‘ladi. Ovozsiz filmlar yaratish davrida yorug‘lik tasvirga tushirish maydonini yoritish uchungina qo‘llanilgan. Voqeani asosli ravishda yoritish esa filmlarning ba‘zi epizodlaridagina namoyon bo‘la boshlagan. Tadqiqot davomida Ikkinchi jahon urushi davridan keyin tasvirga tushirilgan filmlarda yorug‘lik kinotasvir evolyutsiyasida to‘laqonli muhit va ramzni ifodalagani, qolaversa, yangicha dunyoqarashga ega yosh mutaxassislarning kinematografiyaga kirib kelishi hamda texnologiyalarning rivojlanishi bilan bog‘liqligi kuzatildi.

Dissertatsiyaning **“Yorug‘lik o‘zbek badiiy kinosi shakllanishi va taraqqiyotida yetakchi ifoda vositasi”** deb nomlangan ikkinchi bobida filmning tavsiriy qatlamida yorug‘lik vositasida obraz yaratish bilan bog‘liq badiiy jarayon o‘rganilgan. Bobning **“O‘zbek kinosining dastlabki texnik va badiiy imkoniyatlarining yorug‘lik vositasida obraz yaratish xususiyatlari”** nomli dastlabki bo‘limida yorug‘lik sababli paydo bo‘ladigan kinokadrdagi obrazli muhit, yirik plan va yorug‘lik effekti tadqiq etilgan.

Dastlabki ovozsiz filmlarda quyi kalit tusli yoritishning maqsadli epizodlardagi ilk namoyishini rejissyor Mixail Doroninning “Ikkinchi xotin” (oper. V.Dobryanskiy, 1927) filmida ko‘rish mumkin. Adolatning (R.Messerer ijrosida) kundoshi gulhan atrofida, bazm ishtirokchilaridan xoli ravishda, ma‘yus o‘tirishi quyi kalitda, ya‘ni nim yorug‘likda tasvirga tushirilgan. Bu yorug‘lik uning yirik ko‘rinishida ham o‘z aksini topgan.

Yorug‘likning yorqin, yuqori kalit tUSDagi epizodni film boshlanishida Adolatning hali turmushga chiqmagan, beg‘ubor bolalik davrlaridagi tasvirlarda ko‘rish mumkin. Operator V.Dobryanskiy tabiiy quyosh yorug‘ligini mahorat bilan boshqargan. U aktrisini quyoshga teskari joylab, uning bosh qismi va yelkasida kontur chiziqli yorug‘likni yaratib, yuziga quyoshda akslangan yumshoq nurni yo‘naltirgan.

Rejissyor Kazimir Gertelning operator Aleksandr Dorn bilan hamkorlikda tasvirga tushirgan “Masjid gumbazi ostida” (1928) filmining kunduzgi epizodlarida yorug‘lik biron ma‘no anglatmasligini ko‘rish mumkin. Bu yorug‘lik, asosan, texnik, plyonka ekspozitsiyasi talablari uchun qo‘llanilgan bo‘lib, o‘sha davr operatorlari uslubida urfga aylangan ikki ko‘zguni qarama-qarshi yo‘naltirish,

⁴⁸ Tadqiqotchining “Dard” filmi kinoekspeditsiyasida Hotam Fayziyev bilan erkin suhbat. – Qo‘qon, 2003.

ishtirokchilar orasini ajratish shaklida tasvirga tushirilgan edi. Biroq filmning tungi kadrlari manbasi oddiy tunchiroq (fonar) bo'lgan quyi kalitda hamda keskin tafovutli, ba'zan esa sharpa (siluet)li holatda tasvirga olingan.

Markaziy Osiyoda tasvirga olingan filmlar orasida ilk bor rejissyor K.Gertel va operator A.Dorning "Ravot qashqirlari" (1927) filmida yorug'lik effekt sifatida namoyon bo'lgan. Natijada kinotasvirda to'laqonli masshtab, izchillik hamda har taraflama botiqlik, mintaqani ifodalaydigan muhit yuzaga keldi.

Rejissyor Oleg Frelix hamda operator Vladimir Dobrjanskiylar tasvirga tushirgan "Moxov qiz" (1928) filmida kino muhitiga mos yorug'lik va uning turli effektlari asosli tanlanganligini kuzatish mumkin. Masalan, film bosh qahramoni Tillaoyning (R.Messerer ijrosida) turmushga chiqishdan oldingi holati yuqori kalit yorug'ligida yorqin tusda boshlansa, hayoti izdan chiqqanligini moxovlar qishlog'idagi nursiz manzara orqali ko'rish mumkin.

Ovozsiz davr filmlarida yorug'likning mukammal darajada ifoda etilmaganligiga yoritish chiroqlarining turlari ozligi, ularni qo'llashdagi texnologik parametrlar takomillashmagani, tasvirga tushirish obyektiv linzalarining yorug'lik o'tkaza olish qobiliyati sustligi va plyonkalar kengligidagi kamchiliklar sabab bo'lgan. Bu davrda kinotasmalarga ishlov beruvchi kimyoviy laboratoriyalarning talab darajasida faoliyat yuritmagani negativilardan nusxa ko'chirishda ikki xil qalinlik (plotnost)dagi tasvirlarning paydo bo'lishiga olib kelgan. Tashqaridagi epizodlarda, asosan, tabiiy yorug'likdan foydalanilgan.

O'zbek kinosining dastlabki texnik va badiiy imkoniyatlarining yorug'lik vositasida obraz (inson va uning atrofidagi makon) yaratish xususiyatlarini operator Daniil Demutskiyning yurtimizdagi amaliy faoliyatida kuzatish mumkin. U mintaqamizdagi yorug'lik xususiyatlarini birinchi bo'lib o'rganib, turli vaqtda fototasvirlarga tushirgan. Keyinchalik u o'zining kuzatuvlari xulosalaridan filmlarda badiiy-estetik muhitni paydo qilish jarayonida foydalangan.

Xususan, D.Demutskiy tasvirga tushirgan badiiy filmlar son jihatidan ko'p bo'lmasa-da, uning "Nasriddin Buxoroda" (rej. Ya.Protazanov, 1943), "Tohir va Zuhra" (rej. N.G'aniyev, 1945) hamda "Nasriddinning sarguzashtlari" (rej. N.G'aniyev, 1946) filmlari tasviriy qatlamida yorug'lik yechimlari mavzudan kelib chiqqan holda maqsadli yoritilganini ko'rish mumkin. Kadrda muhim hisoblangan nuqtaga urg'ulangan yorug'likni yo'naltirib, uning atrofi biroz soyada bo'lishi ham kinokadr kompozitsiyasidagi islohot namunasi. U o'rta va yirik ko'rinishdagi kadrlarda nur o'tkazuvchi oq matodan, ochiq quyosh ostida tasvirga tushirish uchun maydondagi chuqur va keskin soyalarni mo'tadil yoritishdan foydalangan. Oq rangli matodan foydalanish keyinchalik qardosh respublika studiyalarida yorug'likni boshqarishda ommalashgan. D.Demutskiyning ko'rsatmalari hozirga qadar operatorlar uchun metodik qo'llanma sifatida xizmat qilmoqda.

Yirik planda obraz yaratishda ham bir qancha yangiliklarni kuzatish mumkin. Bunday ko'rinishlar yirik bo'lganligi bilan epizoddagi vazifasidan kelib chiqib yoritilgan. Masalan, qarzidan qutilgan otaning quvonchini unga yo'naltirilgan uch manbali yorug'likning jilvasidan bilish mumkin. Ortdan quyosh, yuzni namoyish etuvchi, chizuvchi va soyalarni to'ldiruvchi yorug'lik yo'naltirilgan. Soyalarni to'ldirishdan hosil bo'lgan, xursandchilikni ifoda etuvchi

yorug'lik obraz ko'zida jiloni paydo qilgan. Uning topilmalaridan yana biri shundaki, bu vaqtga qadar birorta operator yorug'lik qurshovidagi soyada turgan obrazni yoki yuzlar ko'rinmaydigan darajadagi qiyofani yorug'likka teskari joylangan holatda tasvirga tushirmagan.

Operator D.Demutskiyning "Nasriddin Buxoroda" filmida bo'lgani kabi "Tohir va Zuhra" kartinasi ham yorug'lik bilan bog'liq texnik eksperimentlari mavjud. Ushbu filmda yorug'likni yumshatuvchi vositalardan biri uning o'zi yasagan monokl obyektividir. Monokldan yuzdagi nuqsonlar va soyalarni kamaytirishda foydalaniladi. Uning yana bir xususiyati sirtidagi yorug'likning izchilligini yoyib, yumshoq va mayin tasvir hosil qilishidir.

O'sha yillarda ijod qilgan operatorlardan biri Mixail Krasnyanskiy tasvirga olgan "Alisher Navoiy" (rej. Komil Yormatov, 1947) filmida yorug'likning muhit, yirik ko'rinish hamda yorug'lik effektini paydo qilishda eng yuqori darajaga ko'tarilganligini e'tirof etish o'rinli. O'zbekiston kinematografida yirik tarixiy shaxs va u yashagan davr ilk marta namoyish etilayotgan bo'lishiga qaramay, kartinada rassom va operatorning tarixiy muhitni to'laqonli namoyish eta olganini ko'rish mumkin. Film janridan kelib chiqib, kadrdagi yoritish masalasi tabiiy manbalar – gulhan, sham, kun orqali hal qilingan.

D.Demutskiy hamda M.Krasnyanskiylar tasvirga olgan filmlar o'zbek kinosining haqiqiy yutuqlaridan bo'ldi. Ular kadrdagi yorug'lik vositasida obraz yaratishga intilishlari bilan badiiy kinoning estetik xususiyatlarini yanada rivojlantirishdi. Ushbu operatorlarning orttirgan tajribalari va kino san'atiga olib kirgan yangiliklari o'zbek kinosining keyingi rivoji uchun asos bo'lib xizmat qildi.

Tadqiqotning **"Milliy kinoning yangi badiiy estetikasi shakllanishida yorug'likning o'rni"** deb nomlangan ikkinchi bob ikkinchi bo'limida 1960–90-yillardagi kinotasvirlarda yorug'lik ramz va real ko'rinishni ifodalagani, mavjud yorug'lik aksar filmlarda yoritish mezoniga aylangani tadqiq etilgan.

1920–1950-yillarda obrazlarga soya va nur ijrosi yordamida ziddiyatlarga urg'u berilgan bo'lsa, 1960–1990-yillarga kelib, yorug'likka bunday vazifalar yuklanmadi. Yorug'lik, asosan, real muhitni ifodalashda keng qo'llanildi. Endilikda yuqori kalitli yorug'lik nafaqat ijobiylik va ko'tarinkilikni, balki salbiylikni ham ifoda eta boshladi. Quyi kalitli yorug'lik esa salbiylikni emas, osudalik, xotirjamlik ramziy ko'rinishini ham yaratish imkoniyatini berdi. Ekranda yorug'likning asossiz, sun'iy uyushtirilgan muhiti o'rniga insonni o'rab turgan oddiy, hayotiy detallar asosida jihozlangan hayotiy manzaralar (xonadon, ko'cha, xiyobon chiroqlari va boshqalar) asosiy yoritish manbalariga aylandi.

1950-yillarning ikkinchi yarmiga kelib, foto-kimyoviy texnologik jarayonlarning rivojlanishi sababli rangli filmlar vujudga keldi. Naturada obraz yaratish uchun tasvirga olish maydonining zarur elektr manbalari bilan ta'minlanishi hamda yoritish asboblari sifatining oshishi ekranda kundalik hayotdagi real muhitni paydo qilish imkoniyatini yaratdi.

1960-yillarga kelib, milliy kinematografiyada turli tendensiyalar kuzatila boshladi. Jumladan, aynan shu davrga kelib, komediya o'zbek badiiy kinosining yetakchi janri sifatida yangi davrni boshlab berdi. "Mahallada duv-duv gap" (rej. Sh.Abbosov, oper. V.Vladimerov, 1960), "Sinchalak" (rej. L.Fayziyev, oper.

A.Pann, 1961), “Yor-yor” (rej. A.Hamroyev, oper. T.Ro‘ziyev, 1964) kabi ko‘ngilochar filmlarda yorqinlik, ko‘tarinki kayfiyat ustunligi seziladi. Ovozsiz filmlar yaratish davrida urf bo‘lgan ort tomondan yo‘naltiriladigan kontur yorug‘lik bo‘lmasa-da, aktyorlarning o‘zi va atrofi jilvador, yaltiroq yorug‘lik bilan yoritila boshlandi. Bu jarayonni oq-qora rangdagi filmlar estetikasida kuzatish mumkin. Yuqoridagi filmlarda salbiy qahramonlar bo‘lsa ham, keskin tafovutli yorug‘likda yoritilmagan.

Rejissyor Ali Hamroyevning “Laylak keldi, yoz bo‘ldi” (oper. D.Fatxulin, 1966) filmi, asosan, kuzatuv uslubidagi epizodlardan tashkil topgani bois, unda ko‘proq tabiiy yorug‘likdan foydalanilgan. Umumiy ko‘rinishlar ko‘pligi sababli, biror yoritish jihozini yo‘naltirishning iloji ham bo‘lmagan. Laylaklarning qishloq uzra uchib kelishi – yangilik, taraqqiyotning tog‘lar orasidagi xonadonlarga kirib kelishi ramzi sifatida bahorgi yumshoq quyoshda, mayin yorug‘likda tasvirga tushirilgan.

Endilikda Demutskiyning ishlash uslubiga xilof ravishda kunning tasvirga tushirish nomuvofiq sanalgan vaqtida tasvirga olish ishlari amalga oshirildi. Yorug‘lik filmlarda o‘ziga xos yangi badiiy estetika shakllanishida yangi obrazli ifodani vujudga keltirdi. Albatta, tasvirga olish vaqtining bunday tanlanishida o‘ziga xos asoslar mavjud. Bunga E.Tisse va S.Eyzenshteynning “Katta Farg‘ona” kanali haqida film suratga olish niyatida o‘nlab joylarga sayohat qilishi natijasida yuzaga kelgan xulosalari sabab bo‘lgan. Jumladan, operator E.Tisse: “Menimcha, O‘rta Osiyoni uning boy va o‘ziga xos tabiatini aynan quyosh to‘liq qiyomda bo‘lganida, ya‘ni tasvirga tushirish mumkin emas, degan mahalda suratga olishingiz kerak. Shundagina siz O‘rta Osiyoga xos bo‘lgan holatdagi muhitni yarata olasiz”, degan.

Ali Hamroyevning “Favqulotda komissar” (1970), “Shijoat” (1972), “Yettinchi o‘q” (1973) filmlari bir mavzuga bag‘ishlangan bo‘lib, operatorlar H.Fayziyev, D.Fatxulin, A.Pann obraz yaratishda yorug‘lik hamda vizual ifodani qo‘llashda bir xil uslubda ijod qilganlar. Masalan, “Shijoat” filmini yoritishda ijodkorlar o‘tgan asrning 20–30-yillar muhitini paydo qilish uchun oq-qora rangdagi plyonkadan foydalanganlar. Bunday tasviriy yechim hujjatlilikni namoyon qilish uchun tanlangani yaqqol seziladi. Umumiy va o‘rta ko‘rinishdagi aktyorlarni qo‘shimcha vositalarsiz quyoshning qattiq nurida to‘g‘ridan to‘g‘ri tasvirga tushirgan.

A.Hamroyevning “Mevazorlik ayol” (oper. Yu.Klimenko, 1975) kartinasi vizual ifodalarni o‘zida jamlagan, ayniqsa, yorug‘likning muhit yaratish hamda ramzni yorqin ifodalovchi vazifalarini to‘liq namoyon etgan filmidir. Epizodlarning aksariyat qismi qorong‘u, soya va rangsizlik asosiga qurilgan. Filmda yoritish estetikasining o‘ziga xos ifodaviy usuli qo‘llangan yirik ko‘rinish mavjud. Bunday yorug‘lik yechimi nafaqat o‘zbek kinosida, hatto, jahon kinosi tajribasida ham kamdan-kam uchrashiga guvoh bo‘lish mumkin.

1970-yillargacha yorug‘lik film qahramonlarining tashqi holatini, atrofdagi vaziyatni ijobiy yoki salbiy tarzda paydo qilishda, keyinchalik yorug‘lik qahramon ichki ruhiyatini namoyish etishda operatorlar uchun asosiy vosita bo‘lgan. Film tasviriy muhitida ijobiy holatni namoyish etishdagi yuqori kalit, yorqin tUSDagi

yorug‘lik “Shijoat” filmi voqealarining ifodasida mashaqqat va taranglik belgisi sifatida qo‘llangani kuzatilsa, salbiylikni ifoda etishda qo‘llanilgan quyi kalitli nursiz holat “Mevazorlik ayol” kartinasi epizodlarida xotirjamlik va osudalikni namoyon etadi.

Umuman olganda, M.Krasnyanskiy, H.Fayziyev, A.Mukarramov, T.Ro‘ziyev, A.Penson, N.Ryadov, A.Ismoilov, A.Pann, D.Fatxulin, D.Salimov, L.Travitskiy, G.Tutunov, T.Eftimovski kabi mahoratli operatorlarning ijodini kuzatish, o‘rganish natijasida o‘tgan asrning 60-yillarigacha va shu davrda ham ushbu soha mutaxassislari an‘anaviy usulda, xususan, yo‘naltirilgan, urg‘ulangan yuqori va quyi kalitli chiroqlarni afzal ko‘rishgan, degan xulosaga kelish mumkin. Lekin ba‘zi operatorlar rangli filmlar uchun yumshoq yoritish uslubini qo‘llaganlar. Bu holat tomoshabin hayotiga yaqin bo‘lgan, uning atrofida kechayotgan jarayonlarni ekranda haqqoniy aks ettirgan.

1960–1970-yillarda yaratilgan filmlar estetikasini shakllantirishda, ramz hamda hayotiy muhitni ifodashda yorug‘likning keng imkoniyatlarini bir qancha kartinalar epizodlarida kuzatish mumkin. Bunga operatorlar qo‘llagan zamonaviy, sirti yoritilgan obyektivlar hamda yorug‘liksiz tasvirga tushira oladigan sifat ko‘rsatgichi yuqori, rangli turdagi plyonkalar asos bo‘ldi.

1980–90-yillarga kelib, asosan, orttirilgan tajribalar, mavjud an‘analarga tayangan holda filmlarning tasviriy qatlamida yangi tendensiyalar vujudga kelmadi. Biroq shu davrda ijod qilgan operatorlar filmlarda yangi badiiy estetikani shakllantirish maqsadida yorug‘likning yangi imkoniyatlarini izlashda davom etdilar.

“Zamonaviy o‘zbek badiiy filmlari yorug‘lik tizimida an‘ana va innovatsiyalar” deb nomlangan uchinchi bobda 1991–2025-yillar mobaynida yorug‘lik vositasida mavjud an‘analar va yangi tendensiyalarni qo‘llash bilan bog‘liq jarayonlar tadqiq etilgan. Mazkur bobning birinchi bo‘limi **“Ilg‘or yoritish texnologiyalarining obrazlilik va tomoshaviylikka ta’siri”** deb nomlanib, unda zamonaviy yoritish tizimidagi islohotlarning badiiy kinoda obraz yaratishdagi jihatlariga e’tibor qaratilgan.

Mustaqillik o‘zbek kinematografiyasining yangi davrini boshlab berdi. Bu voqelik nafaqat siyosiy-ijtimoiy erkinlikni, shu bilan birgalikda, tafakkurdagi, ijoddagi erkinlikni ham taqdim etdi. Endilikda ijodkorlarda yangilikka bo‘lgan intilish kuchaydi, yangi g‘oyalar, yangicha yondashuvlar paydo bo‘la boshladi. Natijada xorijning Kodak, Agfa, Fuji kabi sifatli plyonkalar bilan ishlash imkoniyati tug‘ildi. Mustaqillik davridagi zamonaviy jarayonlar ham texnologiyalarning rivoji, ijodkorlarning tasviriy obraz yaratishga, xususan, yorug‘likka bo‘lgan munosabatidan kelib chiqib, 1990-yildan 2005-yilgacha hamda 2006-yildan bugungi kungacha shartli ravishda ikki davrga bo‘linadi.

Mustaqillikning dastlabki yillarida mutaxassislar taqchil bo‘lib, Ulug‘bek Hamroyev, Alisher Hamidxo‘jayev kabi yosh operatorlar ham asosan xorijda faoliyat yuritardi. Natijada filmlarni Hotam Fayziyev, Abdurahim Ismoilov, Najmiddin G‘ulomov, Rifkat Ibragimov, Hamidulla Hasanov, Tal‘at Mansurov kabi katta tajribaga ega, klassik uslub va an‘analarda faoliyat yuritgan operatorlar tasvirga tushirdilar.

Yangi davrda suratga olingan tarixiy filmlar o'zining mavzusi va g'oyasi, badiiy yondashuvlari bilan avvalgi davrdan tubdan farq qildi. Tarixiy mavzudagi filmlarda yorug'likdan foydalanishga oid ko'p yillik tajriba mavjud bo'lib, bunda o'tmishdagi hayotiy ko'rinishlar belgilangan qat'iy yorug'lik manbalaridan foydalanildi. Filmlar alohida janrni belgilovchi, yaxlit yorug'lik muhitida tasvirga tushirilmagan. Biroq aynan yorug'lik vositasida epizodlar va voqealardagi tarixiy muhit o'z ifodasini topgan. Masalan, "Buyuk Amir Temur" (rej. I.Ergashev, B.Sodiqov, oper. R.Ibragimov, 1998) filmida ichkari va kun botish, tungi manzaralar o'sha zamon muhiti va ruhiyatini paydo qilishi uchun olov asosiy yorug'lik manbasi sifatida namoyon bo'ladi. Olov yorug'ini paydo qilishda yo'naltirilgan chiroqlar bilinmaydi, yuzdagi soyalar ham ziddiyatli ifoda etiladi.

"O'tgan kunlar" (rej. M.Abzalov, oper. H.Fayziyev, 1998) filmining yangi talqinida bosh operator Hotam Fayziyev zamonaviy plyonkada belgilangan manbalarni asoslab, gulhan va sham vositasida oddiy kundalik turmush muhitini paydo qilgan. Bu manbalar ijobiy epizodlarda xotirjamlik va vazminlikni, salbiy epizodlarda esa qabohat va razillik muhitini namoyish etadi. Hotam Fayziyev kadrdagi shamni asosiy manba qilganda ham xuddi shu usulda ishlaganini kuzatish mumkin. Xonalardagi kunduzgi muhitda ijobiy qahramonlar soyalari yumshoq, qo'shimcha akslantirgichlar bilan tasvirga tushirilgan. Salbiy qahramonlar esa, quyosh nuri ostida bo'lsa ham kontrastli yorug'likda berilgan.

Rejissyor Yu.Roziqovning operator U.Hamroyev bilan hamkorlikda tasvirga tushirgan "Voiz" (1999) filmi tasviriy qatlamidagi yorug'likning ifodasida zamonaviy qarash sezilib turadi. Operator H.Fayziyevning "Ayollar saltanati" (1999) kartinasida yaratgan tasvirlari fransuz impression oqimi filmlaridagi kadrlarni eslatadi. Kadrdagi yorug'likning mayinligi, soyalarning yumshoqligi, quyosh nurlarining ort tarafdin yo'nalgani tasvirning jilvalanishiga olib kelgan. "Dilxiroj" (rej. Yu.Roziqov, oper. H.Fayziyev, 2001) filmida tashqaridagi barcha epizodlar, ulardagi yirik ko'rinishlarda yorug'lik operator nazoratida ushlangan. Yusuf Roziqovning "Erkak" (oper. H.Fayziyev, 2004) filmida yorug'lik juda kam qo'llanilgan, chunki film voqealari bir kunda bo'lib o'tadi. Qo'llanayotgan plyonkalar sifati yaxshi bo'lganidan kunduzgi barcha epizodlar tabiiy, ba'zan akslangan quyosh nurida real yorug'lik muhitini saqlab qolgan holda tasvirga tushirilgan. Yirik ko'rinishlarda qahramon ko'zida miltirash paydo qilishlik uchungina sun'iy yorug'likdan foydalanilgan.

Rejissyor Zulfiqor Musoqov va operator Abdurahim Ismoilovlar hamkorligidagi filmlar raqamli texnologiyaga o'tish arafasidagi so'nggi ishlardan bo'ldi. "Oyijon" (2001), "Osmondagi bolalar" (2002), "Osmondagi bolalar-2" (2004), "Vatan" (2006) kabi filmlar shular jumlasidan.

Rejissyor Zulfiqor Musoqovning "Kichkina tabib" (1998) filmida operator Abdurahim Ismoilov kartina qahramoni Shodmonov (Murod Rajabov ijrosida) xonadoni katta, mahobatli bo'lsa ham "fayzsiz" ekanini ko'rish mumkin. Unda yorug'lik jismoniy jihatdan emas, balki ma'naviy jihatdan mavjud emas! Doniyorning (Dilshod Kattabekov ijrosida) ta'biri bilan aytganda, "uyda farishtalar yo'q". Mana shu farishtasizlik operator tanlagan muhit yorug'ligida, kompozitsiya masshtabida sezilib turadi.

Rejissyor Z.Musoqovning “Osmondagi bolalar” filmi qahramonlarining orzulari va yaxshi kunlari, asosan, quyoshli kunda, charog‘on tarzda ko‘rsatilsa, ular tushib qolgan murakkab vaziyatlar soyada, nur yorqin tushmagan vaqtlarda suratga olingan. Operator A.Ismoilov ma’lum voqealar uchun aynan kunning ma’lum vaqtini belgilab tasvirga olgani, ta’kidlanganidek, tabiiylikni juda ishonarli yetkazish imkonini beradi. Qahramonlarning ruhiyatini ifodalash hamda ko‘rsatilayotgan voqealar qahramonlar nigohida qanday aks etayotgani, ularga qanday ta’sir ko‘rsatayotganini bildirish uchun kadrlar, asosan, subyektiv – nigoh effekti orqali beriladi. Shuningdek, ta’sirchanlik yirik planlar vositasida ham amalga oshiriladiki, bunda ijrochilar mimikalari, voqealarga munosabatlari yaqqol aks etadi.

Ma’lumki, birinchi bosqichda plyonka va raqamli texnologiyalar birgalikda qo‘llanilgan bo‘lsa, ikkinchi bosqich plyonkaning iste’moldan chiqib, film ishlab chiqarishning barcha jarayonlari to‘liq raqamlashgani bilan xarakterlidir. Raqamli texnologiyalar sababli ijodkorlar, ayniqsa, operatorlar ko‘z o‘ngida tasvirdagi yoritishning an’anaviy usullari bilan birga, innovatsiyali jihozlarning yangi imkoniyatlari, yangicha estetikasi paydo bo‘la boshladi. Bu afzallik shundan iborat ediki, tasvirga olish maydonidagi yorug‘likning miqdori va izchilligi hech bir yo‘qotishlarsiz ekranda o‘z aksini topdi.

Dissertatsiyaning **“Raqamli texnologiyalarning kino muhitini yaratishdagi o‘rni”** deb nomlangan uchinchi bob ikkinchi bo‘limida virtual kino muhitda obraz yaratishda yorug‘likning asosiy tamoyillari tadqiq etilgan.

Plyonkaga tasvirga tushirish 2005-yilgacha davom etib, undan keyin asta-sekinlik bilan raqamli kamerada tasvirga tushirish ommalashdi. Texnologik jarayonlardagi bunday o‘zgarishlar nafaqat o‘zbek kino san’atida, balki jahon kinoindustriyasida kuzatildi.

Zamonaviy texnologiyalar, raqamli kameralar bilan tasvirga olishda barcha jarayonni shu soniyalarda to‘g‘ridan to‘g‘ri kuzatib borish, biror xato va kamchiliklar bo‘lsa, darrov bartaraf etish imkoniyati paydo bo‘ldi. Kilometrlik plyonkalarni chayish, rang-tusini turli filtrlarda o‘zgartirish, nusxa ko‘chirish, ovozlashtirishdagi turfa jarayonlar – shovqin, musiqa, ovoz kabilarni qo‘lda bajariladigan montaj o‘rniga, ularning barchasini kompyuterda bajarish imkoniyati paydo bo‘ldi.

Shu o‘rinda raqamli kameralarning tasvir qatlamidagi imkoniyatlari ham plyonkali kameradan ustunligini keltirish o‘rinlidir. Kameralar qisqa davrda takomillashib, ulardagi rang diapazoni, kontrastlar chuqurligi plyonkalar sifati darajasiga ko‘tarilib bordi. Tasvirga tushirilgan materialga ishlov berishdagi imkoniyatlar plyonkadan ko‘ra osonroq va tezroq amalga oshirila boshlandi. Endi naturadagi mavjud chiroqlar, tabiiy yorug‘lik manbalari bilan uyushtirilmagan yorug‘likda tasvirga olish muammo bo‘lmay qoldi.

Kino san’ati vujudga kelgan paytdan to shu davrgacha maxsus effektlar tryukli yoki birlashtirilgan (kombinirovanniy), mexanik yoki optik usullar vositasida yaratilgan. Film virtual muhitini yaratishda maxsus dasturlar – VFX (Visual Effects), CGI (“Computer Generated Imagery” – faqat kompyuter dasturlarida yaratilgan uch o‘lchamli obyektlar, predmetlar, personajlar, ular

atrofidagi muhitni yaratish va maqsadli yoritilishidir)dan asosli foydalanish sababli ta'sirchan ifodaviylikka erishilmoqda. 1999-yilga kelib, o'zbek badiiy filmlarida zamonaviy vizual effektlar ilk bor Nozim Abbosovning "Fellini" filmida qo'llanilgan. Ushbu kartina nafaqat O'zbekistonda, shuningdek, butun Markaziy Osiyo kinostudiyalarida VFX qo'llanilgan filmlarning dastlabkisidir.

"Fellini" filmidan so'ng kinoijodkorlar orasida ssenariy yozish jarayonida VFX, CGI imkoniyatlarini inobatga olib, raqamli effektlardan foydalanish holatlari paydo bo'la boshladi. Masalan, "Alpomish" (rej. Hasan Fayziyev, oper. S.Mirzaraximov, 2000) filmida Alpomish kamondan otgan o'qning uchib borishi, toqqa tegib, uni parchalashi ssenariyda VFX, CGIlardan foydalanishni nazarda tutgan holda yozilgan. Yaratilgan virtual o'q asl kadr ekspozitsiyasiga muvofiq yoritilgani bilan ishonchli chiqqan.

Rejissyor Nozim Abbosovning "Oydinoy" (oper.A.Kleparov, 2008) filmi raqamli kameraga tasvirga tushirilganligi uchun uning kadrlariga vizual effektli ishlov berish, tungi yorug'likning muhitdagi uyg'unligini paydo qilish birmuncha oson kechgan. Jonivorlar, aktyorlarning barchasi ko'k fonda, xromakeyda tasvirga tushirilib, kompyuter dasturida tungi osmonga joylashtirilgan. Bu usul bir-ikkita alohida kadrlarni jamlab, yangi kadr hosil qilish yo'li bilan yaratilgan.

Filmlarda VFX va CGIarning qo'llanishiga qarab ham, ularning qaysi janrga tegishli ekanligini anglasa bo'ladi. Fantastik janr bo'lsa, muhit va sodir bo'layotgan barcha hodisalarda real hayotdagi hamda fizikadagi barcha qonuniyatlar buzilgan holatda tasvirlanadi. Voqealar qanchalik g'ayritabiiy bo'lmasin, mantiqqa asoslanishi natijasida tomoshabin ham ko'z o'ngida kechayotgan holatlar bilan murosa qiladi. Kompyuter texnologiyalari, maxsus effektlar va ulardan paydo bo'ladigan mohiyat yetarli darajada aniq tushunilmasa, film hamda uning mazmuniga teskari ta'sir ko'rsatishi mumkin. Aslida bu kamchiliklar texnologiyalar tufayli emas, balki ijodkorlar aybi bilan kelib chiqadi.

Xudoyberdi To'xtaboyevning "Sariq devni minib" qissasi asosida rejissyor Sarvar Karimov "Sehri qalpoqcha" (oper. I.Lutfullayev, 2012) hamda "Sariq devni minib" (oper. I.Lutfullayev, 2014) kartinalarini suratga olgan. Filmida sehri olam ko'rinishi, undagi yorug'lik masalalari yuqori saviyada yaratilgan. Kunduzi alohida yorug'lik, tun esa manbasi oy va olov bo'lgan yorug'lik bilan yoritilgan. Filmida VFX, CGIlardan foydalanilgan kadrlar unchalar ko'p bo'lmasa-da, lekin qo'llanilishi va texnik jihatdan rejissyor qo'ygan vazifani to'liq amalga oshirgan.

"Oyqiz ertagi" (rej. A.Bekturdiyev, oper. D.Turdiboyev, 2016) O'zbekiston kinematografida raqamli 4K, 5:1 surround formatli texnologiyalar qo'llangan fentezi janridagi dastlabki filmdir. Ushbu film dekoratsiyasining aksariyat qismi VFX, CGI yordamida yaratish uchun yashil fonda tasvirga tushirilgan. Bu usul ijodkorlarga cheklanmagan ijodiy imkoniyatlarni yaratib, vaqt va harajatni tejagan. Virtual muhitda dekoratsiyani yaratish, ular manbalarini belgilab, asosli yoritish, liboslar, turli predmet va obyektlar fakturasi, tusi ijodkorlarning avvaldan kelishilgan rejasi asosida "raskadrovka"da belgilangan.

Kino san'atiga raqamli texnologiyalarning kirib kelishi film ishlab chiqarish jarayoniga ovoz, rang, keng formatli filmlardek avval ko'rilmagan yangicha qarash va ko'nikmalarini paydo qildi. Zamonaviy texnologiyalar, raqamli kameralar bilan

tasvirga olishda barcha jarayonni shu soniyada to'g'ridan to'g'ri kuzatib borish, xato va kamchiliklar bo'lsa, tasvirga tushirish vaqtida darrov bartaraf etish imkoniyati yuzaga keldi. Kilometrlik plyonkalarni chayish, rang-tusini turli filtrlarda o'zgartirish, nusxa ko'chirish, ovozlashtrishdagi turfa jarayonlar, jumladan, shovqin, musiqa, ovoz kabilarni jismoniy montaj qilish o'rniga, ularning barchasini kompyuterda bajarish imkoniyati vujudga keldi. Materialga raqamli ishlov berish ijodkorlarga cheklanmagan imkoniyatlarni tuhfa etdi.

XULOSA

Tadqiqotda ilk bor vizual ifodalarning tayyorlanish usullari emas, balki badiiy qiymati, yorug'lik vositasida obraz yaratishdagi xususiyatlari ko'rib chiqildi.

1. Vizual ifodalarning tasnifi ustida ishlagan holda, ular asosida qaror topgan tamoyillar va qonuniyatlar ilk bor aniqlanib, yorug'lik vizual ifoda vositalari orasida asosiy komponent ekani mavzuga oid ilmiy-nazariy ishlar hamda amaliyotchilarning muhim tajribalari asosida tahliliy ko'rib chiqildi.

2. Mavzuni tadqiq qilishda o'zbek badiiy filmlarining turli bosqichlari uch muhim davri bo'lmish oq-qora, rangli hamda virtual VFX, CGI muhitdagi yorug'lik, uning xususiyat va vazifalari amaliyotchilar kuzatuvda transformatsiyasi, an'anaviy plyonkadan raqamli texnologiyaga o'tish jarayonlari bosqichma-bosqich amalga oshdi.

3. Yorug'likning ifoda vositasi sifatida ovozsiz filmlar davrida aksariyat hollarda tasvirga tushirish maydonini yoritish uchungina qo'llanganligini, voqeani asosli ravishda yoritish filmlar ba'zi epizodlarida namoyon bo'la boshlaganini kuzatish mumkin. To'laqonli muhit, ramz, ma'no faqat Ikkinchi jahon urushi davrida tasvirga tushirilgan filmlar tarkibida, so'ngra texnologiyalarning rivojlanishi va yangicha dunyoqarashga ega yosh mutaxassislarning kinematografiyaga kirib kelgan 1960-yillar bilan bog'liqligi kuzatildi. Yorug'lik filmidagi qahramonlarning ruhiy holatlari, xarakteri, janri, muhiti, konfliktini ifodalaydi, belgilab beradi.

4. Urushdan keyingi yillarda texnologiyalarning sifati nisbatan yaxshilanib, ijodkorlar avvalgiga qaraganda yangi uslub va usullarda tasvirga ola boshlashdi. Sezgirligi oshgan oq-qora hamda rangli plyonkalar davriga kelib, yumshoq yorug'lik tarqatadigan asboblarda hayotdagi kabi haqqoniylikni paydo qiluvchi asosiy chiroq sifatida qo'llanila boshlandi. Ko'pgina yetakchi operatorlar rangli filmlar uchun ranglar bo'rtmasini pasaytirish maqsadida asosiy yorug'lik manbai sifatida yumshoq yorug'likdan foydalanadigan yoritish uslubini qo'lladilar. Bu esa filmlarda namoyish etilayotgan jarayonlar zamon bilan hamohang ekanini ko'rsatadi.

5. 1970-yillargacha filmlarda yorug'lik, avvalo, qahramonlarning tashqi ko'rinishi va atrof-muhitni ijobiy yoki salbiy ruhda namoyon qilishda xizmat qilgan. Keyinchalik esa u qahramonlarning ichki dunyosi, ruhiy holati va hissiy kechinmalarini ifoda etish vositasi sifatida muhim ahamiyat kasb etgan. Shu bilan birga, 1980–1990-yillarda ijodkorlar asosan, oldingi tajriba va shakllangan an'analarga tayanishgan. Yorug'likdan foydalanish amaliyoti davom etgan bo'lsa-da, ushbu davrda vizual ifodada yangi tendensiyalar yoki yangicha ijodiy yondashuvlar ko'zga tashlanmagan.

6. Mustaqillik davri O'zbekiston kinematografida yorug'lik va u bilan mutanosib tarzda vizual ifoda vositalarining badiiy-estetik jihatlari tadqiq etildi. Bu davr plyonka va raqamli texnologiyalar birgalikda qo'llanilgan hamda plyonkaning iste'moldan chiqib, film yaratishning barcha jarayonlari to'liq raqamlashgan bosqichlarga bo'lib o'rganildi. Raqamli texnologiyalar sababli ijodkorlar, ayniqsa, operatorlar ko'z o'ngida tasvirdagi yoritishning an'anaviy usullari bilan birga,

innovatsiyali jihozlarning yangi imkoniyatlari, yangicha estetikasi paydo bo'la boshladi. Bu afzallik shundan iborat ediki, tasvirga olish maydonidagi yorug'likning miqdori va izchilligi hech bir yo'qotishlarsiz ekranda o'z aksini topdi.

7. Raqamli texnologiyalar film ishlab chiqarish jarayoniga ovoz, rang, keng formatli filmlardek avval ko'rilmagan yangicha qarash va ko'nikmalarni olib keldi. So'nggi o'n yillikda kompyuter dasturlarida tasvir yaratish texnologiyalari rivojlanib, grafikali tasvir yaratish uchun jihozlar va texnologiya ancha arzonlashdi. Bu kino ishlab chiqarishda hamda mualliflik dastxatlarini yaratishda sohaga texnik mutaxassislarni ko'proq jalb etib, ijodkorlar fantaziyasini to'liq va to'laqonli ekranga ko'chirish, aks ettirish, cheklanmagan g'oyalarni vizuallashtirish imkoniyatini yaratib berdi.

8. Aksariyat kompyuter dasturlari ijodkorlar faoliyatini imkon qadar yengillashtirishga mo'ljallangan bo'lib, yakuniy mahsulotdagi ekspozitsiya nuqsonlarini sozlab, turli yorug'likda, undagi sifat ko'rsatkichlarida yaratish imkoniyatini kengaytirdi.

9. Zamonaviy kino sanoati tomoshabinlar e'tiborini jalb qilish uchun filmlar vizual ifodasida yoritishning ta'sirchanligiga katta ahamiyat berayotganini kuzatish mumkin. Filmlardagi bunday xususiyatlarga virtual makonda, maxsus dasturli kompyuter texnologiyalaridan, ya'ni VFX, CGIlardan asosli foydalanish orqali erishilmoqda.

10. Yangi texnologiyalar hamda ma'no yaratuvchi vositalarning yuzaga kelishi kompyuter grafikasida ishlash tizimini ilmiy-nazariy jihatdan murakkablashtirmoqda. Zamonaviy texnologiyalar faoliyatini yaxlit va yagona uslubga jamlaguncha tez orada ularning yangi avlodlari iste'molga kirib kelmoqda. Bularning yana bir avfzallik tomoni shundaki, kinematografda maxsus effektlarning ommalashuvi sababli filmlar vizual ifodasini yangicha talqin qilish imkoniyati yuzaga keldi.

Tadqiqotda ko'rilgan masalalar yuzasidan bir qancha **asosiy taklif va tavsiyalar** ishlab chiqildi:

O'zbekistondagi oliy ta'lim muassasalarida maxsus ta'lim dasturlarini tashkil qilish, "Yorituvchi mutaxassislar" (Gafferlar) yo'nalishini ochish, gafferlar uchun zamonaviy yoritish texnologiyalari bo'yicha darslar joriy etish, bu yo'nalishda o'quv dasturlari yorug'lik semiotikasi, psixologiyasi va zamonaviy yoritish texnologiyalari bilan boyitish, dasturlarni xalqaro standartlarga moslashtirilgan holda tuzish bu borada yangilik bo'ladi;

"Arri", "Dedolight", "Kinoflo", "Simens" kabi yirik yoritish uskunalari ishlab chiqaruvchi kompaniyalar bilan hamkorlik orqali o'quv jarayonlariga zamonaviy uskunalarini kiritish va yosh mutaxassislarni ushbu kompaniyalarda amaliyot o'tash imkonini yaratish maqsadga muvofiq;

O'zbekistonda kino san'ati uchun yorug'likka oid milliy standartlarni ishlab chiqish, bu standartlar yoritishda mahalliy xususiyatlarni hisobga olishi, shu bilan birga, xalqaro talablarga ham javob berishi lozim;

mahalliy kino studiyalarida yoritish laboratoriyalarini tashkil qilib, ularda doimiy ravishda amaliy mashg'ulotlar o'tkazish bugungi kun talabi;

kinematografda yoritishning semiotik va estetik vazifalaridan biri kadr vizual ifoda vositalarini jahon standartlariga mos ravishda boyitish masalasi bo'lib, bu yo'nalishda yorituvchilarning bilim darajasini yuksaltirish kinofalsafa va kinoestetika sohasida nazariy asoslarga tayangan holda amalga oshirilishi zarur;

yorug'lik inson psixologiyasi va his-tuyg'ulariga to'g'ridan to'g'ri ta'sir qilgani bois yorituvchilarning yorug'lik bilan empatiyani shakllantirish va film mazmunini yanada kuchaytirish imkoniyatlarini o'rganish darkor;

talabalar uchun yorug'likning texnik va estetik jihatlarini tushuntiruvchi elektron darsliklar va videodarslar resurslarini yaratish dolzarb masalalardan biridir;

O'zbekiston Kinematografiya agentligi qoshida har yili xorijiy kinooperatorlar va yoritish mutaxassislarini jalb etgan holda mahorat darslarini tashkil etish, bunday darslar orqali mahalliy mutaxassislar xalqaro standartlar va zamonaviy metodologiyalar bilan tanishish imkoniyatiga ega bo'lishini ta'minlash mazkur soha rivojida muhim ahamiyatga ega.

**РАЗОВЫЙ НАУЧНЫЙ СОВЕТ НА ОСНОВЕ НАУЧНОГО СОВЕТА
DSc. 02/30.12.2019. San.51.01. ПО ПРИСУЖДЕНИЮ УЧЕНЫХ
СТЕПЕНЕЙ ПРИ ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ АН РУз**

ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ АН РУз

КАДИРОВ БЕХЗОД БАХОДИРОВИЧ

**ВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИГРОВЫМ
КИНЕМАТОГРАФЕ УЗБЕКИСТАН
(на примере светового компонента)**

17.00.03 – Киноискусство. Телевидение

**АВТОРЕФЕРАТ ДИССЕРТАЦИИ
ДОКТОРА ФИЛОСОФИИ (PhD) ПО ИСКУССТВОВЕДЕНИЮ**

Ташкент – 2025

Тема диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению зарегистрирована в Высшей аттестационной комиссии Республики Узбекистан за № В2024.2.PhD/San275.

Диссертация выполнена в Институте искусствознания Академии наук Республики Узбекистан.

Автореферат диссертации на трех языках (узбекский, русский, английский (резюме)) размещён на веб-странице Научного совета (www.fineartins.uz) и на Информационно-образовательном портале “ZiyoNET” (www.ziynet.uz).

Научный руководитель:

Каримова Нигора Ганиевна
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты:

Хамидова Марфуа Азизовна
доктор искусствоведения, профессор

Азизова Омина Бахромовна
доктор философии (PhD) по искусствоведению

Ведущая организация:

Ташкентский университет информационных технологий

Защита диссертации состоится “__” _____ 2025 года в ____ часов на заседании Научного совета DSc.02/30.12.2019. San.51.01. при Институте искусствознания Академии наук Республики Узбекистан (Адрес: 100029, город Ташкент, площадь Мустакиллик, 2. Тел.: (+99871) 239-46-67; факс: (+99871) 239-17-71; e-mail: siti1928@mail.ru).

С диссертацией можно ознакомиться в Информационно-ресурсном центре Института искусствознания АН РУз (зарегистрирована за № ____). (Адрес: 100029, город Ташкент, площадь Мустакиллик, 2. Тел.: (+998 71) 239-46-67; факс: (+998 71) 239-17-71).

Автореферат диссертации разослан “__” _____ 2025 года.
(реестр протокола № ____ от “__” _____ 2025 года).

А.А. Хакимов

Председатель научного совета по присуждению ученых степеней, доктор искусствоведения, профессор, академик Академии наук Республики Узбекистан, академик Академии художеств Узбекистана

А.Х. Исмоилов

Ученый секретарь научного совета по присуждению ученых степеней, доктор философии (PhD) по искусствоведению, старший научный сотрудник

И.А. Мухтаров

Председатель научного семинара при Научном совете по присуждению ученых степеней, доктор искусствоведения, профессор

ВВЕДЕНИЕ (аннотация диссертации доктора философии (PhD))

Актуальность и востребованность темы диссертации. На фоне мировой глобализации, интеграции и технического прогресса киноискусство стремится сохранить свои художественные и эстетические функции и гармонично развиваться в ногу со временем. В то время, как инновационные техники и технологии, внедренные в визуальный мир кинематографии, предоставляют широкие возможности для кинооператорского творчества, поощряя выход за рамки существующих шаблонов и применение новейших технологий, позволяющих выявить такие составляющие, как план, ракурс, панорама, свет и цвет, что входит в основу навыков оператора, своими новаторскими характеристиками, актуализирующими весь творческий процесс.

Касательно света – одного из важных аспектов операторского мастерства – ведутся соответствующие исследования в таких областях науки, как физика, техника, психология, философия, культура. В искусствоведении изучаются художественные характеристики света, процессы создания экранного образа, роль и место режиссера в полноценном выявлении идеи и цели произведения, а также актерской игры на экране и аспектов эмоционального воздействия на зрителей. В данной связи возникает необходимость всестороннего изучения данного компонента в художественной кинематографии как продукта взаимного творческого сотрудничества в тандеме режиссер, оператор и художник.

Исходя из тенденций, наблюдаемых в развитых странах мира, где киноиндустрия процветает, операторское мастерство в кинематографии Узбекистана развивается особенно в части применения новых технологий и инновационных подходов. Слепое освоение зарубежного опыта в этой области, включая подход к его компонентам, без глубокого и всестороннего изучения и анализа специфики узбекской операторской школы, отсутствие навыков в плане реализации художественных и эстетических аспектов операторской работы, приводят к нежелательным результатам в творчестве. «Фактическое положение дел в данной сфере свидетельствует о наличии ряда нерешенных проблем, сдерживающих ускоренное развитие национальной киноиндустрии, повышение конкурентоспособности на рынке, а также ее продвижение за рубежом⁴⁹». С этой точки зрения, изучение таких вопросов, как роль, функции света, его изменяющаяся природа, особенности, суть в киноизобразительном искусстве, создание образа, характерного для региона, в визуальном выражении узбекских художественных фильмов, имеют важное значение в операторском творчестве.

Данное диссертационное исследование в определенной степени служит реализации задач, отмеченных в Постановлениях и Указах Президента Республики Узбекистан от 7 апреля 2021 года № УП-6202 «О мерах по

⁴⁹ Постановление Президента Республики Узбекистан от 24.07.2018 г. № ПП-3880 «О дополнительных мерах по развитию национальной киноиндустрии» // <https://lex.uz/uz/docs/3835308>.

поднятию киноискусства и киноиндустрии на качественно новый уровень и дальнейшему совершенствованию системы государственной поддержки отрасли»; от 7 августа 2017 года № ПП–3176 «О мерах по дальнейшему развитию национальной кинематографии»; от 24 июля 2018 года № ПП – 3880 «О дополнительных мерах по развитию национальной киноиндустрии»; от 7 апреля 2021 года № ПП–5060 «О совершенствовании системы государственного управления в области кинематографии и создании достойных условий для творческой деятельности представителей сферы», а также в других нормативно-правовых актах.

Соответствие исследования приоритетным направлениям развития науки и технологий республики. Данное исследование выполнено в соответствии с приоритетным направлением развития науки и технологий республики I. «Пути формирования и реализации системы инновационных идей в социальном, правовом, экономическом, культурном, духовном и образовательном развитии информированного общества и демократического государства».

Степень изученности проблемы. Вопросы света, лучей и тени считались важными с самых ранних времен, когда начали формироваться средства художественного выражения в кинематографе. За рубежом широко изучались вопросы света, являющегося важным компонентом в создании образа, что нашло отражение в работах многих ученых и теоретиков, а также практиков. В частности, важные мысли приведены в исследованиях таких ученых-теоретиков и практиков, как Ж.Алтон⁵⁰, Н.Алекан⁵¹, Р.Арнхейм⁵², Г.Аристарко⁵³, Б.Балаш⁵⁴, Б.Бергери⁵⁵, Б.Броун⁵⁶, Ж.Жекман⁵⁷, А.Лукашова⁵⁸, К.Малкевич⁵⁹, А.Невилл⁶⁰, М.Онипенко⁶¹, Ж.Поланд⁶², М.Ромити⁶³, Ж.Удел⁶⁴, М.Уинклер⁶⁵, Н.Чукреева⁶⁶, О.Чернова⁶⁷, Д.Шефер, Л.Салвато⁶⁸, а также таких практиков, как А.Аппиа⁶⁹, А.Гальперин⁷⁰, А.Головня⁷¹, В.Железников⁷², П.Кататикарн, М.Танзилло⁷³, В.Нильсен⁷⁴, Л.Форестье⁷⁵.

⁵⁰ Alton J. *Painting – with light*. – London, England: University of California Press, 1995. – 231 p.

⁵¹ Alekan H. *Des lumières et des ombres*. – Paris: Press La Table ronde, 1984. – 377 p.

⁵² Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие*. – Москва: Прогресс, 1974. – 391 с.

⁵³ Аристарко Г. *История теории кино*. – Москва: Издательство искусство, 1966. – 305 с.

⁵⁴ Балаш Б. *Кино. Становление и сущность нового искусства*. – Москва: Прогресс, 1968. – 143 с.

⁵⁵ Bergery V. *Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*. – Hollywood, California: ASC Press, 2002. – 278 p.

⁵⁶ Brown B. *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*. – UK. Oxford, Burlington: Focal Press/Elsevier, 2012. – 313 p.

⁵⁷ Jackman J. *Lighting for Digital Video and Television*. – 3rd ed. – UK: Focal Press/Elsevier, 2010. – 273 p.

⁵⁸ Лукашова А. *Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 60–80-х гг.* – Москва: ВГИК, 2007. – 180 с.

⁵⁹ Malkiewicz K. *Film Lighting – Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*. – USA: Simon and Schuster, 2012. – 193 p.

⁶⁰ Nevill A. *In Light of Moving Images: Technology, Creativity and Lighting in Cinematography*. PhD Thesis. – UK. Bristol: University of the West of England, 2018. – 113 p.

⁶¹ Онипенко М. *Изобразительные традиции и новаторства в работах отечественных кинооператоров (60–80-е гг.)*. – Москва: ВГИК, 2011. – 162 с.

⁶² Poland J. *Lights, Camera, Emotion!: An Examination of Film Lighting and Its Impact on Audiences' Emotional Response*. Dissertation. – Kent, USA: Kent State University, December, 2002. – 113 p.

⁶³ Romiti M. *Luzes e sombras da noite: os olhares pictóricos e cinematográficos de Edward Hopper, Vittorio Storaro e Henri Alekan*. Tese (Doutorado em Comunicação). – São Paulo: Universidade Paulista (UNIP), 2017. – 223 p.

⁶⁴ Udel J. *The Film Crew of Hollywood: profiles of grips, cinematographers, designers, a gaffer, a stuntman and a makeup artist*. – London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014. – 256 p.

⁶⁵ Winkler M. *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*. – UK: Cambridge University Press, 2009. – 363 p.

⁶⁶ Чукреева Н. *Экранного изображения и эволюция его восприятия*. – М.: ВГИК, 2002. – 191 с.

⁶⁷ Чернова О. *Формирование и развитие экранного образа в операторском искусстве*. – М.: Академия медиаиндустрии, 2013. – 222 с.

⁶⁸ Schaefer D., Salvato L. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. – London, England: University of California Press, Ltd., 2013. – 376 p.

⁶⁹ Appia A. *L'Œuvre d'Art Vivant*. – Fransiya: University of Michigan Library, 1921. – 192 p.

⁷⁰ Гальперин А. *Определение фотографической экспозиции*. – М.: Искусство, 1955. – 100 с.

Касательно данного вопроса существуют научные исследования, статьи киноведов Узбекистана, таких как Х.Абул-Касымова⁷⁶, Х.Акбарова⁷⁷, Н.Каримова⁷⁸, М.Мирзамухамедова⁷⁹, Ж.Тешабаева⁸⁰, С.Хайтматова⁸¹, а также учебники и учебные пособия практиков в лице А.Исмоилова⁸², Х.Файзиева⁸³.

Свет, как основное художественное средство и главный критерий образного выражения экранного искусства, до сих пор не стал предметом специального изучения как целостное явление и важнейший художественный инструмент, определяющий стиль, жанр, характер драматического конфликта кинопроизведения, созданного художником, оператором и всей постановочной группой. И изучение такого рода творческого процесса стало на сегодняшний день актуальной проблемой, стоящей перед наукой об искусстве.

Связь диссертационного исследования с планами научно-исследовательской работы высшего образовательного учреждения, в котором выполнена диссертация. Диссертационная работа выполнена в соответствии с планами научно-исследовательской работы Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан в рамках прикладного проекта по теме 702 ПЗ-20170928517 – «Творчество мастеров

⁷¹ Головня А. Свет в искусстве оператора. – Москва: Госкомиздат, 1945. – 136 с.; Головня А. О кинооператорском мастерстве. – Москва: ВГИК, 1970. – 152 с.; Головня А. Мастерство кинооператора – Москва: Искусство. 1965. – 240 с.; Головня А. Съемка цветного кинофильма (из операторской практики). – Москва: Госкиноиздат, 1952. – 226 с.; Головня А. Оптическая композиция кинокадра. Учебное пособие. – Москва: ВГИК, 1983. – 46 с.; Головня А. Композиция кинокадра. Учеб. пособие по курсу. Кинооператорское Мастерство. – Москва: ВГИК, 1984. – 68 с. Операторское мастерство (монтажная киносъемка). Учеб. Пособие. – Москва: ВГИК.

⁷² Железников В. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор. Россия – 2001. – 268 с.

⁷³ Katatikarn P., Tanzillo M. Lighting for Animation: The Art of Visual Storytelling. – New York, USA: CRC Press/Taylor & Francis Group, 2016. – 28 p.

⁷⁴ Нильсен В. Изобразительное построение фильма. – Москва: Кинофотоиздат, 1936. – 225 с.

⁷⁵ Форестье Л. Великий Немой. – Москва: Госкомиздат, 1945. – 111 с.

⁷⁶ Абул-Касымова Х.Н. Становление кинематографии в Узбекской Советской Социалистической Республике: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.00. – Москва, 1963. – 323 с.; Абул-Касымова Х. Рождение узбекского кино. – Ташкент: “Наука”, 1965. – 124 с.; Абул-Касымова Х., Тешабаев Ж., Мирзамухамедова М. Кино Узбекистана. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1985. – 288 с.; Абул-Касымова Х.Н. Кино и художественная культура Узбекистана. – Ташкент: “Фан”, 1991. – 148 с.; Абулқосимова Х. Кино санъати асослари. – Ташкент: “Ўзбекистон миллий энциклопедияси”, 2009. – 100 б.; Абулқосимова Х. Кинотеледраматургия асослари. – Ташкент: “Star-poligraf”, 2009. – 60 б.; Абулқосимова Х.Н. Яна бир бор ўзбек киноси хусусида // Гулистан, 1999, № 5.; Абулқосимова Х.Н. Кино ва тасвирий санъат // Санъат, 1999, № 1. Б.42.; Абулқосимова Х.Н. Келажакка умид билан // Санъат, 1999, № 5.

⁷⁷ Акбаров Х.И. Сехрли ёғду. – Ташкент: “Адабиёт ва санъат”, 1977. – 176 б. расм.; Акбаров Х.И. Адабиёт ва кино. – Ташкент: “Фан”, 1981. – 176 б.; Акбаров Х.И. Сен севган санъат. – Ташкент: “Ўқитувчи”, 1986. – 88 б.; Акбаров Х.И. Қахрамон ва мухит. Киношунос мулоҳазалари (Ўзбек фильмлари асосида) // Ўзбекистон маданияти. 1969, 28 январь.

⁷⁸ Каримова Н.Г. Ўзбекистон бадиий кинематографининг шаклланиши ва таракқиёти: диссертация ... санъатшунослик доктори. – Ташкент. 2019. – 225.; Каримова Н.Г. Игровой кинематограф Узбекистана: истоки. – Ташкент: Издательство журнала “San’at”, 2012. – 120 с.; Каримова Н.Г. Игровой кинематограф Узбекистана. – Ташкент: Издательство журнала “San’at”, 2016. – 216 с.; Каримова Н.Г. Бадиий кино // Ўзбекистон санъати (1991–2001 йиллар). – Т.: “Шарк”, 2001. – 240 б.; Каримова Н.Г. Мустақил Ўзбекистон кино санъати / Ўзбекистон экран ва сахна санъатлари социомаданий маконда (назария ва амалиёт): Илмий ишлар тўплами // “Тафаккур”, 2017. – Б. 128-134; Каримова Н.Г. Из истории игрового кино Узбекистана (коллективной монографии) // История национальных кинематографий СНГ. 2017. – 148-163 с.; Каримова Н.Г. Основные тенденции развития игрового кинематографа Узбекистана // “San’at”, 2018. – 205-211 с.

⁷⁹ Мирзамухамедова М.Т. Детское кино Узбекистана: Диссертация ... кандидата искусствоведения. – Ташкент, 1976. – 149 с.; Мирзамухамедова М.Т. Детское кино Узбекистана. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1982. – 96 с.

⁸⁰ Тешабаев Ж. Пути формирования и развития художественной кинематографии Узбекистана: к проблеме традиций и новаторства: диссертация ... доктора искусствоведения. – Ташкент, 1982. – 336 с.; Тешабаев Ж. Киноискусство советского Узбекистана. – Москва. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1968. – 63 с.: ил.; Тешабаев Ж. Герой – крупным планом: Актеры театра в узб. кино. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1972. – 107 с., 8 л. ил.; Тешабаев Ж. Пути и поиски (Вопросы становления узб. кинорежиссуры и кинодраматургии). – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1973. – 195 с., 7 л. ил.: портр.; Тешабаев Ж. Узбекское кино: традиции, новаторство. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1979. – 182 с., 8 л. ил.; Тешабаев Ж. Узбекское кино: поиски и надежды. – Москва: Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1984. – 48 с.: 15 л. ил.

⁸¹ Хайтматова С.А. Становление и развитие телевизионного художественного кино в Узбекистане: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03. – Ленинград, 1987. – 173 с.; Хайтматова С., Турсунметова Р. Киношунослик: кино санъати таҳлили ва танқиди. – Ташкент: “Инновация-Зиё”, 2020. – 150 б.

⁸² Исмоилов А. Кинотелеоператорлик маҳорати. – Ташкент: ТДСИ, 2004. – 420 б.

⁸³ Файзиев Х. Овозсиз кинематографиядаги операторлик санъати тарихидан. – Ташкент: ТДСИ, 2004. – 107 б.

театра, кино и музыки как приоритетный фактор национальной культуры Узбекистана».

Целью исследования является определение места светового компонента в развитии визуальных средств выражения художественной кинематографии Узбекистана.

Задачи исследования:

исследование того факта, что свет является важнейшим средством выражения художественного кино;

определение методов использования света в процессе развития жанров экранного искусства;

классификация световых эффектов, игра света и тени, виды естественного и искусственного освещения при создании драматической атмосферы;

обозначение новых методов освещения светового слоя в фильмах, созданных на основе цифровых технологий;

разработка предложений и рекомендаций по развитию вопросов света и освещения в кадровой композиции, художественно-идейных и эстетических аспектах фильма.

Объектом исследования являются экранные образы, созданные с помощью света в процессе развития узбекской художественной кинематографии, и их художественные особенности.

Предметом исследования являются узбекские художественные фильмы, методы создания кинопродукции, включая иллюстративные решения.

Методы исследования. В диссертационной работе использованы такие методы исследования, как системно-классификационный, сравнительно-аналитический.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

доказано, что в развитии световой составляющей узбекских художественных фильмов ведущую роль в решении эстетических и визуальных аспектов киноленты сыграли такие кинематографические средства, как обобщенная экспозиция, внутренние монтажные кадры, внутренние уровни контрастности кадров, рапидное изображение, а также осветительные и оптические светофильтры;

доказано, что световой компонент, служащий в качестве основной творческой лаборатории для кинохудожников и операторов, играет важную роль в формировании визуального мышления при обогащении художественной эстетики фильма;

в связи с особенностями естественного освещения среднеазиатского региона, отличающегося от других регионов острым углом отражения солнечного света и его диффузным распределением, установлено, что основными средствами кинооптической техники изображения являются: баланс света и тени в кинематографической среде, равномерность освещения, отражение и блеск красок в композиции кадра фильмов, снятых в Узбекистане;

выявлено, что в конце XX века цифровые технологии и компьютерные программы создали в процессе кинопроизводства новый, независимый от реального мира образ виртуальной среды, а внедрение в цифровую HD-кинематографию современных 3-мерных технологий усовершенствовало традиции и методы отечественной кинематографической школы по созданию такого рода кинематографической среды, что повысило эффективность кинематографа.

Практические результаты исследования:

обосновано внедрение результатов и выводов о важности светового компонента в числе средств визуального выражения, методологии освещения в кинопортрете, в научной программе и рабочих программах «Дизайн и прикладная графика» Национального института живописи и дизайна имени Камолиддина Бехзода;

поскольку в фильмах, снятых с использованием пленок, видеокамер и цифровых пиксельных технологий, очевидны недостатки в создании образа посредством света, – разработаны и предложены важные рекомендации по их устранению.

Достоверность результатов исследований в том, что они основаны на архивных источниках, собеседованиях со специалистами, а разработанные научные выводы и предложения внедрены в практику, научные результаты апробированы в сборниках материалов научно-практических конференций республиканского и международного масштаба, опубликованы статьи в отечественных и зарубежных научных изданиях.

Научная и практическая значимость результатов исследования. Научная значимость результатов исследования заключается в том, что аналитические данные, научно-теоретические выводы могут расширить методологические возможности киноискусства, послужить источником для дальнейших исследований и пополнить научно-теоретическую информацию о природе света в компонентах образного выражения в художественном кино, а также могут быть использованы при создании учебных программ и пособий, учебников и монографий по специальным предметам для учащихся образовательных учреждений республики, специализирующихся в области искусства.

Практическая значимость результатов исследования в том, что при определении места света в образном выражении узбекских художественных фильмов появляется дополнительный ресурс для подготовки таких специалистов, как режиссёр, оператор, экранная живопись, мастер монтажа, создания современных форм образовательных программ, учебников, учебных пособий, видеокурсов.

Внедрение результатов исследований. На основе научных результатов, полученных в рамках изучения роли света в разработке визуальных средств выражения узбекских художественных фильмов, сделаны выводы:

научные выводы о том, что в развитии световой составляющей узбекских художественных фильмов ведущую роль в решении эстетических

и визуальных аспектов киноленты сыграли такие кинематографические средства, как обобщенная экспозиция, внутренние монтажные кадры, внутренние уровни контрастности кадров, рапидное изображение, а также осветительные и оптические светофильтры, и в конце XX века цифровые технологии и компьютерные программы создали в процессе кинопроизводства новый, независимый от реального мира образ виртуальной среды, а внедрение в цифровую HD-кинематографию современных 3-мерных технологий усовершенствовало традиции и методы отечественной кинематографической школы по созданию такого рода кинематографической среды, что повысило эффективность кинематографа были использованы при организации фотовыставки кадров отборных фильмов на тему «Исторический этап визуального выражения узбекских художественных фильмов, элементы визуального выражения», которая состоялась 23 февраля 2022 года в Государственном музее «История Узбекистана» (справка Академии наук Республики Узбекистан от 10 января 2023 года № 3/1255-52). В результате стало возможным донести до широкой аудитории суть и особенности света и тени, крупного плана, монтажа, ракурса, визуальных средств выражения, связанных с мизансценой, световым решением кинопортретов;

выводы о том, что световой компонент, служащий в качестве основной творческой лаборатории для кинохудожников и операторов, играет важную роль в формировании визуального мышления при обогащении художественной эстетики фильма были использованы для создания и выбора изобразительных решений, подготовки сценариев таких документальных фильмов, как «Под единым небом» (2018), «Моя родина... Моя земля...» (2019), которые подготовлены ГУП «Киностудия документального и хроникального кино» (справка «Киностудия документального и хроникального кино» от 14 декабря 2020 года № 01-15/117). В результате документальные фильмы послужили дальнейшему укреплению морального духа и национальной гордости молодого поколения;

выводы о том, что в связи с особенностями естественного освещения среднеазиатского региона, отличающегося от других регионов острым углом отражения солнечного света и его диффузным распределением, установлено, что основными средствами кинооптической техники изображения являются: баланс света и тени в кинематографической среде, равномерность освещения, отражение и блеск красок в композиции кадра фильмов, снятых в Узбекистане были использованы при подготовке сценария передачи «Такдимот» на телеканале «История Узбекистана» Национальной телерадиокомпании Узбекистана в 2021 году (справка телеканала «История Узбекистана» Национальной телерадиокомпании Узбекистана от 16 февраля 2021 года № 02-40/232). В передаче представлены художественные фильмы о влиянии света на киносреду, информации о портретуре освещения в кинопортрете с целью развития эстетический вкуса зрителей.

Апробация результатов исследований. Данное исследование представлено в форме докладов и апробировано на 4 международных и 5 республиканских научно-практических конференциях.

Опубликованность результатов исследований. Всего по теме диссертации опубликовано 11 научных работ, из них 5 материалов в республиканских научных изданиях, 6 в зарубежных журналах, которые рекомендованы Высшей аттестационной комиссией Республики Узбекистан для публикации основных научных результатов докторских диссертаций.

Структура и объем диссертации. Общий объем диссертации 143 страниц и состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обоснованы актуальность и востребованность исследования, раскрыта степень изученности проблемы, научная новизна, объект и предмет, методы, цель и задачи диссертации, её соответствие приоритетным направлениям развития науки и технологии республики, практическая значимость, представлены сведения о внедрении результатов исследования в практику, о структуре и опубликованных работах по теме диссертации.

В первой главе **«Средства изобразительного выражения и историко-теоретические аспекты создания образов в художественной кинематографии»**, состоящей из двух параграфов: **«Теоретические особенности светового компонента экранного образа»**, а также исследованы функция света на экране, историко-теоретические аспекты кинообраза, созданного посредством света.

С первых дней появления кинематографа свет стал ключевым элементом в формировании экранного искусства и его главным критерием. Определение Федерико Феллини **«Фильм – это свет»**⁸⁴ объясняет истинную природу экранного искусства, что актуализирует его значение как объекта данного исследования.

Наиболее важными компонентами, которые дают начало визуальному искусству, являются крупный план, ракурс, панорама, свет, цвет, символ, жесты (метафоры), время и пространство, монтаж, мизансцена из более чем сорока элементов. Именно свет заставляет другие средства визуального выражения также выступать в качестве основного компонента в создании образа, что уже до появления кинематографа нашло теоретическое обоснование и в других видах искусства.

В частности, в связи с этим практическая работа художника и режиссера Адольфа Аппиа, по поводу того, что свет, который является гибким средством выражения, станет основой для возникновения в будущем немецкого экспрессионизма, как направления в истории киноискусства, имеет

⁸⁴ Bergery B. Reflections: twenty-one cinematographers at work. – California: ASC PRESS, 2002. – P. 268.

основу, утверждая, что именно свет определяет то, что воспринимает зритель, подчеркивая форму и размер в оформлении сцены, одновременно создавая на сцене «глубину и масштаб».

Известные теоретики Г.Аристарко⁸⁵, Р.Арнхейм⁸⁶, Б.Балаш⁸⁷ тоже затрагивали вопросы света и освещения, которые являются одними из распространенных тем киноискусства. В частности, исследование Дженнифера Поланда «Свет, камера, эмоции: исследование освещения в кино и его влияния на эмоциональную реакцию аудитории»⁸⁸ посвящено именно системам освещения.

Иллюстрирование ночных эпизодов в фильмах также представляет собой множество творческих задач для знаменитых в этой области фигур. В данной связи можно процитировать известный труд доктора Университета коммуникации Сан-Паулу (Бразилия), опытного оператора и режиссера Марко Рамити, опубликованный в 2017 году под названием «Ночные огни и тени: изобразительные и кинематографические взгляды Эдварда Хоппера, Витторио Стораро и Анри Алекана»⁸⁹.

В исследовании Р.Марко, посвященном созданию драматического состояния в атмосфере ночных сцен в киноискусстве с помощью света и тени, взгляды двух креативных итальянских операторов Витторио Стораро и французского режиссера и оператора Анри Алекана также анализируются в сравнительном плане.

В работе Александра Невилла «Киноискусство, созданное из света: вопросы технологии, творчества и освещения в работе кинематографии»⁹⁰, важно, что в качестве главной цели взято изучение теоретических аспектов использования освещения в киноискусстве с помощью практических процессов. Взаимодействие и подход между теоретиками кино и творческими практиками занимают центральное место, о чем и говорится в данном случае.

А.Невелла говорит о неразрывных связях в процессе перехода от традиционных средств к новым цифровым технологиям, их преимуществах и недостатках, опираясь на факты, приведенные профессиональными операторами и киноведами.

В связи с интенсивным использованием спецэффектов в современной художественной кинематографии все чаще возникают ситуации, когда изображение создается в атмосфере закрытых павильонов. Помимо естественного света, проникающего в интерьер снаружи, большое значение придается размещению осветительного оборудования. В связи с этим профессор, доктор Крейг Бернекер в своей научной работе под названием «Освещение и хорошее самочувствие: иллюстрация психических и

⁸⁵ Аристарко Г. История теории кино. – Москва: Издательство искусство, 1966. – 305 с.

⁸⁶ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Прогресс, 1974. – 391 с.

⁸⁷ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – Москва: Прогресс. 1968. – 143 с.

⁸⁸ Poland J. Lights, Camera, Emotion!: An Examination of Film Lighting and Its Impact on Audiences' Emotional Response. Dissertation. – Kent, USA: Kent State University, December, 2002. – 113 p.

⁸⁹ Romiti M. Luzes e sombras da noite: os olhares pictóricos e cinematográficos de Edward Hopper, Vittorio Storaro e Henri Alekan. Tese (Doutorado em Comunicação). – São Paulo: Universidade Paulista (UNIP), 2017. – 223 p.

⁹⁰ Nevill A. In Light of Moving Images: Technology, Creativity and Lighting in Cinematography. PhD Thesis. – UK. Bristol: University of the West of England, 2018. – 113 p.

физических эффектов»⁹¹ подробно описывает влияние света на человека, на восприятие окружающей среды и поведение в рабочей среде. Его научные выводы служат примерами для операторов и художников, создающих образы в киносреде, которые негативно или позитивно воздействуют на человеческую душу.

Уместно отметить, что даже в современной российской кинематографии проведено множество исследований на актуальную тему. В частности, Чукреева Наталья Александровна в диссертации «Специфика экранного изображения и эволюция его восприятия»⁹² специально затронула вопрос образа. Создатели фильма размышляют о Вселенной и жизни в своих образах, выраженных на экране с помощью света в различных художественных стилях, жанрах и направлениях.

А.Лукашова в своем исследовании пытается раскрыть особенности изобразительного мышления, визуального образа через анализ тех или иных работ. В частности, в фильмах А.Тарковского и С.Параджанова рассказывается о том, что свет важен как историческая среда, как один из основных инструментов, раскрывающих характеры героев.

Важным аспектом для текущих исследований является то, что М.Онипенко специально затрагивает вопрос света в контексте особенностей композиции, контраста, оттенка, которые кинооператор позаимствовал из изобразительного искусства. Он утверждает, что кадр в кино должен быть не только фрагментом фильма, но и нести самостоятельную нагрузку как произведение, созданное художником на полотне, и каждый кадр должен иметь свою композицию и художественное решение. В частности, на примере анализа ряда кинолент свет рассматривается как специфическое средство при определении жанра фильма, даже при построении конфликта.

Внедрение цифровых технологий в современную кинематографию еще больше укрепило связи с изобразительным искусством. Новые технологии предоставили операторам большую свободу в работе со многими средствами без ограничений. Потратив много времени и усилий на создание желаемого окружения и световой формы, авторы кино теперь делают все это виртуальным, используя компьютерную графику. Такие мысли М.Онипенко служат важным ресурсом для текущих работ.

Одной из наиболее важных особенностей операторской работы является умение направлять свет и трактовать его природу. А «память оператора на восприятие света» играет важную роль в создании различных изображений.

Во второй части первой главы диссертации – **«Художественные функции света в эволюции киноискусства»** речь идет о роли света в художественном кинематографе.

Свет может быть направлен на съемочное пространство в различных положениях. Последовательность, качество и состояние являются частью его

⁹¹ Abbas N. Psychological and Physiological Effects of Light and Colour on Space Users. Master of Engineering Dissertation. – Melbourne: RMIT University, March, 2006. – 25 p.

⁹² Чукреева Н.А. Специфика экранного изображения и эволюция его восприятия. – М.: ВГИК, 2002. – 191 с.

возможностей для демонстрации художественных функций света. В этом случае неосвещенные участки в кадре и тени, которые образуются от света, также имеют одинаковую ценность. «То, что вы не можете заметить на кадре, так же важно, как и то, что вы видите. Свет существует для того, чтобы привлечь внимание зрителя, а темнота – для того, чтобы стимулировать его воображение»⁹³.

В результате целенаправленной подачи света в кино стали появляться различные стили и жанры, в частности, благодаря впечатляющей силе света в кадровой среде французского киноимпрессионизма, немецкого киноэкспрессионизма, американского жанра нуар.

Поток киноимпрессионизма сыграл важную роль в истории киноискусства не из-за работы режиссеров, а из-за эволюции задачи управления светом в слое изображения у операторов, а также развития операторских навыков. Этот процесс знаменателен не только открытием новых техник, но и тем, что эстетика кадра поднялась на принципиально новый уровень. Каждое изображение в фильме вызывало у зрителя определенные эмоции, как положительные, так и отрицательные.

Эта концепция оказала большое влияние на кинематографистов первой половины XX века, что привело к формированию жанра киноимпрессионизма. Например, в фильме Ж.Ренуара «Дочь воды» (1925)⁹⁴ главный герой – свет. Среди них рассеяние света в нем, мерцание в воде и отражение в зеркале, движение теней и сияние света.

После первой мировой войны в Германии зародился киноэкспрессионизм, так называемое кинематографическое движение. В то время освещение в студиях было заранее спланированным с точки зрения выбора камеры, актеров, костюмов и декораций. При этом киноплощадка была не только освещена, но и благодаря акцентированному свету и тени отражало внутреннее душевное состояние и эмоциональный мир героев.

Создатели немецкого киноэкспрессионизма в своих фильмах полностью отказались от реализма и построили динамично оформленные декорации, гармонирующие с абстракцией в композиции кадра. Они обогатили среду кадра резко контрастирующими световыми задачами, связанными со светом и тенью. В зависимости от ракурсного направления света и блеска тени, некоторые персонажи выглядели уродливыми и внушительными, другие – беспомощными и слабыми.

В то время как «Пражский студент» (1913) традиционно считается отправной точкой для развития течения киноэкспрессионизма, «Кабинет доктора Калигари» (1920), написанный режиссером Робертом Вайном, является вершиной течения немецкого киноэкспрессионизма. Все они в первую очередь отражали проблемы, связанные с отчаянием в природе человека и его страхами, посредством различных выражений, особенно гибких средств света и тени.

⁹³ Malkiewicz K. Film Lighting – Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers. – USA: Simon and Schuster, 2012. – 193 p.

⁹⁴ «Дочь воды» (фр. La Fille de l'eau, 1925) – французский художественный фильм режиссёр Жана Ренуара, оператор Жан Башле, Алфонс Гибори.

«Благодаря разумному использованию света, в фильме можно прочесть целевые жесты и знаки. Анализируя освещение, можно охарактеризовать жанр фильма в целом. В качестве примера можно привести фильмы «Нуар», известные под названием «Эстетика света и тени». Как правило, в фильмах этого стиля свет часто направлен немного снизу и усиливает внутреннюю атмосферу изображения», – сказала Гертруда Кох, профессор Независимого Берлинского университета, которая отметила, что в Золотой век американского Голливуда свет повлиял на появление фильмов жанра «Нуар»⁹⁵.

Одна из художественных функций света – отражать время, в которое происходит событие. Точнее, направление света, в каком положении находится объект или поверхность, влияет на то, как зритель воспринимает его форму и внешний вид, на его впечатление. Свет, направленный сбоку, создает тени, которые создают проницаемость, объем и структуру поверхности. Свет и тень в нем могут указывать на неоднозначность образа героя.

Еще одной функцией света является выявление глубин в кадре. В кадре менее освещенный объект выглядит длиннее и меньше, чем полностью освещенный. Чем больше света требуется, тем глубже и поверхностнее тени в кадре. В конце концов, благодаря свету и тени перед зрителем предстает трехмерная среда.

В композиции кинокадра хорошо используются цвет, фокусировка, четкость изображения и многое другое, чтобы контролировать или направлять внимание зрителя. Среди них приоритетом для операторов является акцент на образ именно посредством освещения.

Впервые в узбекской художественной кинематографии именно оператор Даниил Порфирьевич Демуцкий изучил его состояние в разное время как средство выражения в композиции света в фильме. Он наблюдал за уникальностью освещения в оформлении кадра, в содержании, в стиле фильмов, в связи с резкостью и интенсивностью солнечного света в природе нашего региона. Определив сложности событий фильма в создании визуальной последовательности, он разработал технические и временные решения для устранения проблем. Ряд рекомендаций, касающихся смягчения резких теней в кадре, уменьшения контрастности состояний, также можно наблюдать на многих фотографиях, на которых были запечатлены изображения в разные сезоны и времена года в нашей стране.

Художники-импрессионисты использовали однолинзовый «монокль», который придавал их изображениям нежность и мягкость, и во многих случаях помещали актеров в эпизоде вверх ногами на солнце. В определенный момент, вернее, когда интенсивность и направление света уменьшались, он предлагал использовать метод получения снимка.

Также заслуживают внимания его исследования по применению функций освещения в работе Хотама Файзиева, одного из представителей

⁹⁵ “Als das Kino noch Lichtspielhaus hieß Filmlicht transportiert Emotionen und Philosophien” Interview mit Gertrud Koch. https://www.fuberlin.de/presse/publikationen/fundierte/archiv/2003_01/03_01_koch/index.html.

узбекского операторского искусства. «Свет – самый изменчивый элемент в нашей повседневной жизни. Состояние определенной световой среды никогда не повторяется»⁹⁶, – сказал Хотам Файзиев.

В заключение следует заметить, что среди более чем сорока визуальных средств выражения именно свет лежит в основе формирования многих визуальных элементов в киноискусстве. В эпоху немого кино свет использовался только для освещения поля изображения. Напротив, обоснованное освещение этого события стало проявляться только в некоторых эпизодах фильмов. В ходе исследования выявлено, что в фильмах, снятых после Второй мировой войны, свет представлял собой полноценную атмосферу и символ в эволюции киноизображения и, более того, проникновения в кинематографию молодых специалистов с новым мировоззрением, а также развитием технологий.

Во второй главе диссертации: **«Свет как основное средство выразительности узбекского художественного кино»** прослеживается процесс создания экранного образа посредством света в изобразительном слое пленки.

В первом параграфе – **«Особенности создания экранных образов посредством света на начальных этапах развития узбекского кино»** речь идет об образной среде, крупном плане и световом эффекте в кинокадрах, получаемых посредством света.

В эпоху ранних немых фильмов первая демонстрация приглушенного освещения в целевых эпизодах была осуществлена режиссером Михаилом Дорониным в фильме «Вторая жена» (опер. В.Добржанский, 1927). Здесь показана как Кума правосудия (в исполнении Р.Мессерер) расположилась вокруг костра, а её мрачное сидение передано в светлых тонах, отраженных в крупном плане.

Яркий, насыщенный по тональности эпизод «Света» в начале фильма можно увидеть в ещё незамужних и непорочных детских образах. Оператор В.Добржанский умело управлял естественным солнечным светом, располагая актрису на солнце, создавая контурную линейную подсветку на ее голове и плечах, направляя мягкий солнечный свет на ее лицо.

В дневных эпизодах фильма «Под куполом мечети» (1928), сценарий которого режиссер Казимир Гертель написал в соавторстве с оператором Александром Дорном, видно, что свет ничего не значит. Применяемый в первую очередь в соответствии с техническими требованиями к экспозиции фильма, свет здесь представлен в виде контрастной ориентации двух зеркал, разделяющих участников, которые стали традицией в работе операторов того времени. Однако источник ночных кадров фильма был снят в более сдержанном ключе, который представлял собой простой фонарик, а также в резко расходящемся, иногда призрачном (силуэтном) положении.

В фильме «Шакалы Равата» (1927), снятых в Центральной Азии режиссером К.Гертелем и оператором А.Дорном, свет показан как эффект, в

⁹⁶ Интервью исследователя с Хотамом Файзиевым в киноэкспедиции фильма «Дард». – Коканд, 2003.

результате чего экран приобретает последовательность, полноценный масштаб, а также атмосферу, характеризующую регион.

В фильме «Прокаженная девушка» (1928) режиссер Олег Фреликс и оператор Владимир Добржанский отметили, что освещение, соответствующее обстановке фильма, и различные эффекты выбраны весьма разумно. Например, главная героиня фильма – Тиллаой (в исполнении Р.Мессерер), жизнь которой в добрачный период представлена в ярких тонах при ярком освещении, далее – на фоне лишённого света пейзажа деревни прокаженных – катится под откос.

Освещение в фильмах немого кино было вызвано небольшим количеством типов осветительных ламп, несовершенством технологических параметров, объективных линз пропускать свет для создания изображений, а также недостаточной шириной пленки. В этот период отсутствие оперативной работы химических лабораторий, обрабатывающих видеозаписи в кинотеатрах, привело к появлению изображений с разной толщиной (плотностью) при копировании с негативов. Во внешних эпизодах в основном использовалось естественное освещение.

Особенности создания кинообраза (человека и окружающего пространства) в световой среде при первых технических и художественных возможностях узбекской кинематографии можно наблюдать в практической деятельности оператора Даниила Демуцкого. Он был первым, кто изучил свойства света в нашем регионе и в разное время. Позже он использовал свои наблюдения в процессе создания в лентах художественно-эстетической атмосферы.

В фильмах «Насриддин в Бухаре» (реж. Я.Протазанов, 1943), «Тахир и Зухра» (реж. Н.Ганиев, 1945), «Приключения Насриддина» (реж. Н.Ганиев, 1946), в которых снялся Демуцкий, можно увидеть в изобразительном слое пленок целенаправленное освещение объекта съемки, с учетом световых решений. Направление акцентированного света в точку, как важной в кадре, где окружение слегка затенено, является примером реформы композиции в кинокадре. Здесь он использовал светопроводящую белую ткань в кадрах среднего и крупного размера, умеренное освещение для создания глубоких и резких теней на поле, чтобы запечатлеть изображения под открытым солнцем. Позже использование белой ткани было популяризировано в управлении светом в дружеских студиях республики. Указания Д.Демуцкого до сих пор служат методическим руководством для операторов.

Ряд новшеств можно наблюдать также при создании экранного образа крупным планом, в зависимости от их роли в эпизоде. Например, о радости отца, который расплатился с долгами, можно судить по направленному на него свету из трех источников. В одном случае он выражает луч солнца сзади, высвечивает лицо, обрисовывает и заполняет тени, символизирующие радость, придающие блеск глазам героя. Еще одно из открытий Д.Демуцкого в том, что до него ни один оператор не снимал теневой образ, при котором не видно лица, стоящего в противоположном положении от света.

В фильмах «Тахир и Зухра», «Насриддин в Бухаре» также наблюдаются технические эксперименты со светом. Одним из смягчающих средств света в этом фильме является изготовленный самим Д.Демуцким монокль, который используется для уменьшения дефектов лица и теней. Он также примечателен особенностью равномерно распределять свет по поверхности, формируя мягкое и нежное изображение.

Уместно признать, что в фильме режиссера Камиля Ярматова «Алишер Навои» (1947), работы оператора Михаила Краснянского, освещение находится на самом высоком уровне в создании окружающей среды, с её масштабным внешним видом и световыми эффектами. Несмотря на то, что в кинематографии Узбекистана крупная историческая личность и историческая эпоха, в которой он жил, были показаны впервые, очевидно, что в данном случае и художнику, и оператору удалось в полной мере продемонстрировать дух и историческую атмосферу эпохи. В зависимости от жанра фильма, вопрос освещения в кадре решается естественными источниками – факелом, свечой, дневным светом.

Киоленты, снятые Д.Демуцким и М.Краснянским, стали настоящими достижениями узбекского художественного кино в плане развития его эстетических особенностей, стремления создавать экранные образы в кадре посредством света. Опыт, накопленный этими операторами, и инновации, которые они привнесли в киноискусство, послужили основой для дальнейшего развития национальной кинематографии.

Во втором разделе второй главы диссертации **«Роль света в формировании новой художественной эстетики отечественной кинематографии»**, речь идет о кинофильмах 1960–90-х годов, где свет, символизируя внешнюю среду, становится критерием освещения в большинстве фильмов.

Если в 1920-х и 1950-х гг. свет выражал как бы конфликт между тенью и светом, то в 1960-х и 1990-х годах такие задачи уже отошли на задний план. Свет использовался, в первую очередь, для создания реалистичного окружения. И яркое освещение стало выражать не только позитив и подъем, но и негатив. Приглушенный, он дал возможность создать помимо негатива, также и символическое представление о красоте, гармонии в душе и мысли. Вместо искусственно организованной световой среды основными источниками освещения на экране стали жизненные пейзажи (дома, улицы, фонари в переулках и т.д.), созданные на основе простых, жизненно важных деталей, которые окружают человека. Ко второй половине 1950-х годов, в связи с развитием фотохимических технологических процессов, появились цветные пленки. Оснащение необходимыми электрическими источниками зоны съемки для создания изображения на природе, а также повышение качества осветительных приборов позволили создать на экране реалистичную атмосферу повседневной жизни.

К 1960-м годам в национальной кинематографии стали наблюдаться различные тенденции. И именно с этого периода началась новая эра комедии как ведущего жанра узбекского художественного кино. В душерадостных

фильмах, таких как «Об этом говорит вся махалля» (реж. Ш.Аббасов, опер. В.Владимеров, 1960), «Синчалак» (реж. Л.Файзиев, опер. А.Панн, 1961), «Ёр-ёр» (реж. А.Хамраев, опер. Т.Рузиев, 1964), чувствуется преобладание яркости, поднимающего настроение. Хотя не было контурного освещения, направленного со средней стороны, что было традицией в эпоху создания немого кино, сами исполнители и их окружение стали освещаться мерцающим, переливающимся светом. Этот процесс можно наблюдать в эстетике черно-белых фильмов. Они не были освещены в резко контрастном свете, даже если в них были отрицательные персонажи.

Фильм режиссера Али Хамраева «Прилетел аист, пришло лето» (опер. Д.Фатхулин, 1966), в котором использовалось больше естественного освещения, главным образом потому, что он состоял из эпизодов в стиле наблюдений. Из-за большого количества просмотров зрителями не было возможности установить какое-либо осветительное оборудование. Полет аистов над деревней – как символ нового в жизни людей – изображен в лучах весеннего мягкого солнца, в нежном свете.

В отличие от методов работы Демуцкого, съемочная работа велась в то время, когда снимать свет считалось неуместным, поскольку он дал начало новому образному выражению в формировании уникальной новой художественной эстетики в фильмах. Очевидно, для выбора того или иного времени съемок были свои основания. Причиной тому стали выводы Э.Тиссе и С.Эйзенштейна, которые возникли в результате их поездок в десятки мест с намерением снять фильм о канале «Большая Фергана». Э.Тиссе думал, что «следует снимать Центральную Азию, ее богатую и особенную природу именно тогда, когда солнце находится на полном склоне, то есть, когда невозможно снимать. Только в этом случае вы сможете создать современную атмосферу, типичную для Центральной Азии».

В кинокартинах Али Хамраева «Аварийный комиссар» (1970), «Отвага» (1972), «Седьмая пуля» (1973), посвященных одной теме, операторы Х.Файзиев, Д.Фатхулин, А.Панн работали в едином стиле, с применением света и визуального выражения. Например, при освещении фильма «Отвага» использовали черно-белую пленку, чтобы передать атмосферу 20–30-х годов прошлого века. Отчетливо заметно, что такое изобразительное решение было выбрано для демонстрации документированности. Публика и актеры среднего звена снимались прямо под резкими солнечными лучами без дополнительных средств.

Кинофильм «Мевазорлик аёл» (опер. Ю.Клименко, 1975) А.Хамраева сочетает в себе визуальную экспрессию, в частности, полное проявление функций света для создания обстановки, а также для яркого выражения символа. Большинство эпизодов построены на основе темноты, затемнения и обесцвечивания. Картина отличается масштабностью, где используется особо выразительная эстетика освещения, что можно увидеть не только в узбекской, но и в мировой кинематографии.

До 1970-х годов свет был основным выразительным средством для операторов, с помощью которого они демонстрировали внешнее состояние

киногероев, ситуацию вокруг них в положительном или отрицательном ключе, а позже и внутреннее их состояние. В то время, как было замечено, что яркий свет при отображении позитивного настроения в изобразительном окружении фильма используется как признак трудностей и напряженности при описании событий фильма «Отвага», сдержанное состояние без света используется для выражения негатива, что демонстрирует спокойствие и умиротворенность в эпизодах киноленты «Мевазорлик аёл».

В целом, анализ творчества таких операторов, как М.Краснянский, Х.Файзиев, А.Мукаррамов, Т.Рузиев, А.Пенсон, Н.Рядов, А.Исмаилов, А.Панн, Д.Фатхулин, Д.Салимов, Л.Травицкий, Г.Тутунов, Т.Эфтимовский, говорит о том, что до 1960-х годов специалисты в этой области отдавали предпочтение традиционному методу, в частности, направленному, акцентированному верхнему и нижнему свету. Но отдельные из них переняли стиль мягкого освещения для цветных фильмов. И эта ситуация, верно отражая на экране происходящие процессы, была близка к пониманию массового зрителя.

В формировании эстетики фильмов 1960-х и 1980-х годов наблюдаются широкие возможности света при отображении символа и жизненной среды в нескольких эпизодах. Для этого были использованы современные объективы с подсветкой поверхности, используемые операторами, а также высококачественные цветные пленки, с помощью которых можно снимать без освещения.

К 1980-м и 1990-м годам новые тенденции в изобразительном слое кинокартин проявились не столь очевидно, как следовало. В основном, набирался опыт, опирающийся на существующие традиции. Операторы продолжали в свою очередь искать новые возможности света, чтобы сформировать в кинолентах новую художественную эстетику.

В третьей главе **«Традиции и инновации в системе освещения современных узбекских художественных фильмов»** исследованы процессы, связанные с применением существующих традиций и новых тенденций в сфере освещения в период 1991–2024 гг. Первый раздел данной главы под названием **«Влияние передовых технологий освещения на образность и зрелищность»** посвящен реформам в современной системе освещения при создании образа в художественном кино.

Независимость положила начало новой эре узбекской кинематографии. Эта реальность обеспечила не только политическую и социальную свободу, но и свободу мысли, творчества, стремления к инновациям, что и подстегнуло рождение новых идей, новых подходов и решений. Появилась возможность работать за границей с такими качественными пленками, как Kodak, Agfa, Fuji.

Современные процессы в период независимости также условно делятся на два периода: 1990–2005 гг., 2006 – по сегодняшний день, в связи с развитием технологий, стремлением к созданию живописного образа, в частности, света.

В первые годы независимости ощущалась нехватка специалистов, а молодые операторы: Улугбек Хамроев, Алишер Хамидходжаев, работали в основном за рубежом. Фильмы продолжали снимать, главным образом в классических стилях и традициях, опытные мастера: Хотам Файзиев, Абдурахим Исмаилов, Наджмиддин Гулямов, Рифкат Ибрагимов, Хамидулла Хасанов, Талат Мансуров.

Исторические киноленты, появившиеся в новую эпоху, радикально отличались от предыдущих по тематике, идее, художественным подходам. Фильмы не снимаются в целостной световой среде, определяющей отдельный жанр. Однако именно с помощью света воплощена историческая атмосфера в эпизодах и событиях в фильме «Великий Амир Темура» (реж. И.Эргашев, Б.Садыков, опер. Р.Ибрагимов, 1998), где огонь выражается как основной источник света, так что внутренние и закатные, ночные пейзажи передают атмосферу и дух того времени. При создании цветового колорита пламени не используется направленный свет, тени на лице также выражаются в конфликте.

В новой интерпретации фильма «Минувшие дни» (реж. М.Абзалов, опер. Х.Файзиев, 1998) главный оператор Хотам Файзиев взял за основу современные источники и создал простую повседневную атмосферу жизни героев с помощью факела и свечей, демонстрирующих покой и сдержанность в положительных эпизодах, атмосферу снисходительности и неудовольствия – в отрицательных, делая свечу в кадре основным источником. В дневной атмосфере в комнатах положительные герои изображаются с помощью мягких дополнительных отражателей. Отрицательные – в контрастном освещении, хотя и при солнечном свете.

В фильме «Оратор» (1999), снятом режиссером Ю.Розиковым совместно с У.Хамроевым, очевиден современный взгляд к световому выражению в изобразительном слое. Образы оператора Х.Файзиева в картине «Королевство женщин» (1999) напоминают кадры из французских кинолент импрессионистического течения. Мягкость света в кадре, мягкость теней, направление солнечных лучей светили изображение. В фильме «Дилхираж» (реж. Ю.Разыков, опер. Х.Файзиев, 2001) все эпизоды снимаются под контролем оператора по свету. В фильме Юсуфа Разыкова «Мужчина» (опер. Х.Файзиева, 2004) было очень мало освещения, ввиду того, что события происходят в один и тот же день. Все дневные эпизоды сняты при естественном, иногда отраженном солнечном свете, сохраняя при этом реалистичность обстановки. Искусственный свет использовался только для того, чтобы создать мерцание в глазах героя на больших экранах.

Работы, снятые в сотрудничестве с режиссером Зульфикаром Мусаковым и оператором Абдурахимом Исмаиловым, были одними из последних накануне перехода на цифровые технологии. В том числе и «Мать» (2001), «Мальчики на небесах» (2002), «Мальчики на небесах» (2004), «Родина» (2006).

В фильме режиссера Зульфикара Мусакова «Маленький лекар» (1998) оператор Абдурахим Исмаилов может показаться «мало привлекательным»,

даже если у персонажа картины Шодмонова (в исполнении Мурада Раджабова) большое, знатное хозяйство. В нем свет существует не физически, а духовно! По словам Дониёра (в исполнении Дилшода Каттабекова), «в доме нет ангелов». Именно отсутствие ангелов ощущается в свете окружения, выбранного оператором, в масштабе композиции.

В фильме режиссера З.Мусакова «Мальчики на небесах», если мечты и счастливые дни героев показаны ярко, в основном – в солнечный день, то сложные ситуации, в которые они попадали, были сняты в тени, где было мало света. Оператор А.Исмаилов снимал для определенных событий, точно выбирая определенное время суток, что, как уже отмечалось, позволяет очень убедительно передать естественность. Кадры даны, главным образом, с помощью эффекта субъективного взгляда, чтобы выразить психику персонажей, а также то, как показанные события отражаются в глазах персонажей, какое влияние они оказывают. Также впечатлительность достигается с помощью крупных планов, на которых четко отражена мимика исполнителей, их реакция на события.

Как вы знаете, если на первом этапе киноплёнка и цифровые технологии использовались совместно, то второй этап характеризуется тем, что плёнка выходит из употребления, и все процессы кинопроизводства полностью цифровизируются. Благодаря цифровым технологиям, наряду с традиционными методами освещения изображения, особенно на глазах у операторов, стали появляться новые возможности инновационного оборудования, новая эстетика. Преимущество здесь в том, что количество и последовательность света в области изображения отражались на экране без каких-либо потерь.

Во втором разделе третьей главы диссертации **«Роль цифровых технологий в создании киносреды»** исследованы основные принципы использования света при создании образа в виртуальной киносреде.

Съёмка на плёнку продолжалась до 2005 года, после чего постепенно популяризируется цифровая съёмка с помощью фотокамер. Подобные изменения в технологических процессах наблюдались не только в узбекском кино, но и в мировой киноиндустрии.

Благодаря современным технологиям, цифровым камерам, стало возможным непосредственно отслеживать весь процесс в те секунды, когда производилась съёмка, и если возникали какие-либо ошибки и недочёты, то быстро устранять их. Вместо ручного монтажа, включающего замену прожёванной километровой плёнки, изменение цвета и тона с помощью различных фильтров, копирование, обработка различных процессов озвучивания – шума, музыки, голоса, стало возможным выполнять все это на компьютере.

Здесь также уместно упомянуть о преимуществах цифровых камер в области обработки изображений перед плёночными фотоаппаратами. За короткий период камеры усовершенствовались, и цветовая гамма в них, глубина контрастов достигли уровня качества плёнок. Возможности обработки отснятого материала стали реализовываться намного проще и

быстрее, чем на пленке. Теперь при существующем натуральном освещении снимать при неорганизованном освещении естественными источниками не стало проблемой.

С момента зарождения киноискусства и по сей день спецэффекты создавались с помощью переносных или комбинированных, механических или оптических методов. Впечатляющая выразительность достигается за счет использования специальных программ – VFX (Visual Effects), CGI (“Computer Generated Imagery” – трехмерные объекты, предметы, персонажи, в компьютерных программах, целенаправленное освещение окружающей среды вокруг них) при создании виртуальной среды фильма. К 1999 году современные визуальные эффекты впервые были использованы в узбекских художественных фильмах (в частности, «Феллини» Назима Аббасова). Эта первая работа в Узбекистане, где использовался VFX.

В процессе написания сценария среди кинематографистов после «Феллини» стали появляться случаи использования цифровых эффектов с учетом возможностей VFX, CGI. Например, в фильме «Алпомиш» (реж. Хасан Файзиев, оператор С.Мирзарахимов, 2000), виртуальная стрела, с использованием VFX и CGI и выпущенная из альпийского лука, летит, задевая гору и разбивая ее вдребезги, получилась достоверной в том смысле, что она была подсвечена в соответствии с экспозицией оригинального кадра.

В фильме режиссера Назима Аббасова «Айдиной» (опер. А.Клепаров, 2008) было несколько проще снимать на цифровую камеру с обработкой кадров визуальными эффектами, чтобы передать гармонию ночного освещения в окружающей обстановке. Животные, актеры на синем фоне, были сняты с помощью хромакея и размещены на фоне ночного неба с помощью компьютерной программы. Этот метод был разработан путем объединения нескольких отдельных кадров и создания нового кадра.

Даже в зависимости от использования VFX и CGI в фильмах можно понять, к какому жанру они относятся. В случае фантастического жанра окружающая среда и все происходящие явления описываются в таком состоянии, при котором нарушаются все законы физики и реальной жизни. В результате того, что события основаны на логике, какой бы неестественной она ни была, зритель также идет на компромисс с обстоятельствами, разворачивающимися у него на глазах. Компьютерные технологии, спецэффекты и вытекающая из них суть, если их недостаточно четко понять, могут оказать негативное влияние на фильм и его содержание. На самом деле эти недостатки вызваны не технологией, а по вине создателей.

По мотивам рассказа Худайберди Тухтабаева «Верхом на желтом великане» режиссер Сарвар Каримов снял картины «Волшебная шапочка» (опер. И.Лутфуллаев, 2012), «Верхом на желтом великане» (опер. И.Лутфуллаев, 2014), где внешний вид волшебного мира создан на высоком уровне. Днем он освещается отдельной лампочкой, а ночью – светом, источником которого являются луна и огонь. В данном случае использованы видеоматериалы в формате VFX, CGI – хотя и не в большом количестве, а техника полностью выполнила задачу, поставленную режиссером.

«Сказка о лунолицой девушке» (реж. А.Бектурдиев, опер. Д.Турдибаев, 2016) – первая работа в жанре фэнтези, где в узбекской кинематографии используются цифровые технологии объемного звучания в формате 4K, 5:1. Здесь большая часть декораций снята на зеленом фоне с использованием VFX и CGI. Этот метод позволил сэкономить время и средства, предоставив творческой группе неограниченные возможности. При создании декора в виртуальной среде определяются источники основного освещения, костюмы, фактуры различных предметов и объектов, на основе ранее согласованного плана.

Внедрение цифровых технологий в киноискусство привело к появлению нового видения и навыков, невиданных ранее в процессе производства звуковых, цветных, широкоформатных фильмов. Благодаря современным технологиям, цифровым камерам, стало возможным непосредственно отслеживать весь процесс в те секунды, когда производилась съемка, и если возникали какие-либо упущения, то быстро устранять их. Вместо ручного монтажа, включающего замены прожженной километровой пленки, изменение цвета и тона с помощью различных фильтров, копирование, обработка различных процессов озвучивания – шума, музыки, голоса, стало возможным выполнять все это на компьютере. Цифровая обработка материала предоставила творческой группе неограниченные возможности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании впервые рассматривается художественная ценность визуальных выражений в национальном кино, включая методы подготовки, свойства при создании экранного образа с помощью света.

1. Работая над классификацией визуальных выражений, над принципами и закономерностями их использования в национальном кино в процессе съёмок кинолент, выявлены и проанализированы впервые на основе научных и теоретических разработок, основные компоненты средств визуального выражения света, а также опыта практиков.

2. Прослежены процессы перехода от традиционного кино к цифровым технологиям, преобразования света в черно-белой, цветной и виртуальной среде VFX, CGI, выявлены специфические особенности и задачи такого рода процессов, обуславливающих поэтапный переход от традиционного кино к цифровым технологиям.

3. Замечено, что в эпоху немого кино свет как выразительное средство использовался в большинстве случаев для освещения области изображения, в то время как реальное освещение события стало проявляться лишь в отдельных эпизодах фильмов. Натуральная среда, символы, смыслы наблюдались только в композиции фильмов, снятых во время Второй мировой войны, а затем в связи с развитием технологий и 1960-е годы, когда в кинематографию пришли новые поколения профессионалов, с присущим им новым мировоззрением. И ныне свет олицетворяет образ новой эпохи,

определяя духовно-нравственные ценности, душевный мир, эмоциональное состояние новых поколений, устремленных в будущее.

4. В послевоенные годы качество техники было заметно улучшено, благодаря чему кинорепертуар обогатился новыми кинолентами, снятыми в новых стилях и методах, чем раньше. Появились черно-белая и цветная пленка с повышенной чувствительностью; приборы, излучающие мягкий свет, которые стали использоваться в качестве основной лампы, вызывающей вполне реалистичные, жизненные ассоциации. Многие ведущие операторы придерживаются стиля освещения, при котором в качестве основного источника используется мягкий свет, чтобы уменьшить цветовую насыщенность фильмов, что соответствовало требованию времени.

5. До 1970-х годов в фильмах свет, прежде всего, служил для передачи внешнего облика персонажей и отображения окружающей среды в положительном или отрицательном настроении. Впоследствии он приобрёл важное значение как средство выражения внутреннего мира героев, их психоэмоционального состояния и переживаний. В то же время в 1980–1990-х годах творцы в основном опирались на предыдущий опыт и сложившиеся традиции. Хотя практика использования света продолжалась, в этот период в визуальной выразительности не наблюдалось ни новых тенденций, ни свежих творческих подходов.

6. Период независимости в кинематографии Узбекистана – время активного изучения и использования на практике художественных и эстетических аспектов света и средств визуального выражения пропорциональным образом. Активно изучались и использовались цифровые технологии, благодаря которым наряду с традиционными методами освещения, стали появляться новые возможности инновационного оборудования, новая эстетика, благодаря чему количество и последовательность света в области изображения отражались на экране без каких-либо потерь.

7. Цифровые технологии привнесли в процесс производства фильмов новое видение и навыки, такие как создание звуковых, цветных и широкоформатных фильмов. Развитие за последнее десятилетие технологии создания изображений в компьютерных приложениях позволило перенести киноленты на полноценный экран, визуализировать идеи, привлекая специалистов в область производства кино и создания автографов.

8. Большинство компьютерных программ предназначены для того, чтобы максимально облегчить деятельность создателей, корректируя экспозиционные дефекты в конечном продукте и расширяя возможности создания при различном освещении качественных показателей.

9. Возможности эффективности освещения в визуальном выражении фильмов достигаются в виртуальном пространстве за счет базового использования компьютерных технологий со специальными программами, а именно VFX, CGI.

10. Появление новых технологий и инструментов для создания смыслов усложняет систему работы в компьютерной графике с научной и

теоретической точек зрения. Их новое поколение скоро войдет в обиход, пока современные технологии не сконцентрируют их деятельность на целостном и едином стиле. Преимуществом данного исследования стала возможность новой интерпретации визуального выражения фильмов в связи с растущей популярностью спецэффектов у кинематографистов.

По вопросам, рассмотренным в исследовании, **разработаны следующие предложения и рекомендации:**

одной из семиотических и эстетических задач кинематографического освещения является обогащение средств визуальной выразительности кадра в соответствии с мировыми стандартами. В этом направлении необходимо повысить уровень знаний светотехнического персонала на основе теоретических основ в области философии и эстетики кино;

свет оказывает прямое влияние на психологию и эмоциональное восприятие человека. На основе этой теории изучать возможности формирования эмпатии у гафферов через работу со светом, а также усиления содержания фильма;

в высших учебных заведениях Узбекистана необходимо организовать специальные образовательные программы и открыть направление «Специалисты по освещению» (гафферы). Внедрить курсы по современным технологиям освещения, обогатив учебные программы материалами по семиотике света, психологии и современным методам работы с освещением;

через сотрудничество с крупными производителями осветительного оборудования, такими как «Arri», «Dedolight», «Kinoflo» и «Siemens» внедрить современное оборудование в учебный процесс и обеспечить возможность прохождения стажировок для молодых специалистов в этих компаниях. Такая практика позволит сформировать не только теоретические знания, но и навыки работы с современными технологиями;

в местных киностудиях организовать лаборатории освещения, где регулярно проводятся практические занятия. В этих лабораториях студенты смогут изучать различные условия освещения и на практике применять современные методы работы с осветительными технологиями;

разработать национальные стандарты освещения для кинематографа Узбекистана, которые учитывают местные особенности и одновременно соответствуют международным стандартам;

организовывать регулярно мастер-классы при Агентстве кинематографии Узбекистана с привлечением зарубежных кинооператоров и специалистов по освещению. Такие занятия предоставят местным профессионалам возможность ознакомиться с международными стандартами и современными методологиями;

разработать специально предназначенные для студентов электронные учебники и видеокурсы, объясняющие технические и эстетические аспекты работы со светом.

**ONE TIME SCIENTIFIC COUNCIL BASED ON SCIENTIFIC COUNCIL
DSc.02/30.12.2019. San.51.01 ON AWARDING SCIENTIFIC DEGREES
UNDER THE INSTITUTE OF FINE ARTS OF THE ACADEMY
OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF UZBEKISTAN
THE INSTITUTE OF FINE ARTS OF THE ACADEMY OF SCIENCES OF
THE REPUBLIC OF UZBEKISTAN**

KADIROV BEKHZOD BAKHODIROVICH

**VISUAL MEANS OF DEPICTION IN THE FEATURE CINEMA
OF UZBEKISTAN
(on example of light component)**

17.00.03 – Cinematography. Television

**DISSERTATION ABSTRACT
OF THE DOCTOR OF PHILOSOPHY (PhD) ON ART HISTORY**

Tashkent-2025

The theme of PhD dissertation has been registered by the Supreme Attestation Commission of the Republic of Uzbekistan under the number № B2024.2.PhD/San275.

The dissertation has been prepared at the Institute of Fine arts under the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan.

The abstract of the PhD dissertation is posted in three languages (Uzbek, Russian, English (resume)) on the websites of Scientific Council (www.finearts.uz) and Information-educational portal “ZiyoNET” (www.ziynet.uz).

Scientific adviser:

Karimova Nigora Ganievna
doctor of art history, professor

Official opponents:

Khamidova Marfua Azizovna
doctor of art history, professor

Azizova Omina Bakhromovna
doctor of philosophy (PhD) of art history

Leading organization:

**Tashkent University of Information
Technologies**

The defense of the dissertation will be held on _____ «__» 2025, at _____ at the meeting of the Scientific Council number DSc.02/30.12.2019.San.51.01 on awarding Scientific degrees under the Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan (Address; 100029, Tashkent, Mutaqillik maydoni, 2. Phone: (+99871) 239-46-67; fax: (+99871) 239-17-71; e-mail: siti1928@mail.ru).

The dissertation can be found in the library of the Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan (Address; 100029, Tashkent, Mutaqillik maydoni, 2. Phone: (+99871) 239-46-67.

The abstract of the dissertation was distributed on _____ «__» 2025.
(Registry protocol No “_____” from _____ “_____” 2025).

A.A. Khakimov

Chairman of the scientific council on awarding of scientific degrees, doctor of art history, professor, Academician of the Academy of Sciences of Republic of Uzbekistan, Academician of the Academy of Art of Uzbekistan

A.X. Ismoilov

Academic secretary of the scientific council on awarding of scientific degrees, doctor of philosophy (PhD) of art history, senior scientific researcher

I.A. Mukhtarov

Chairman of the scientific seminar under the Scientific council on awarding of scientific degrees, doctor of art history, professor

INTRODUCTION (Abstract of PhD thesis)

The aim of the research work is to determine the role of the light component in the development of visual means of expression in the artistic cinematography of Uzbekistan.

The objects of the research work are the images created using light in the development of Uzbek artistic cinematography and their artistic features.

The scientific novelty of the research is as follows:

it has been proven that in the development of the lighting component of Uzbek feature films, the leading role in solving the aesthetic and visual aspects of the film was played by such cinematographic means as generalized exposure, internal editing frames, internal levels of frame contrast, slow motion, as well as lighting and optical filters;

it has been proven that the light component, functioning as a key creative laboratory for filmmakers and cinematographers, plays a vital role in shaping visual thinking and enhancing the artistic aesthetics of a film;

in connection with the specific characteristics of natural lighting in the Central Asian region – distinguished from other regions by the sharp angle of sunlight reflection and its diffuse distribution – it has been established that the primary means of cinematic optical imaging include: the balance of light and shadow in the cinematographic environment, the uniformity of illumination, and the reflection and radiance of colors within the frame composition of films shot in Uzbekistan;

it has been identified that, by the end of the 20th century, digital technologies and computer software had created, within the filmmaking process, a new image of a virtual environment independent of the real world. Furthermore, the integration of modern 3D technologies into digital HD cinematography advanced the traditions and methods of the national school of cinematography in creating such cinematic environments, thereby increasing the effectiveness of film production.

Implementation of research results: Based on the scientific results obtained in the study of the role of light in the development of visual means of expression of Uzbek feature films:

scientific conclusions demonstrate that, in the development of the light component in Uzbek feature films, a leading role in addressing the aesthetic and visual aspects of cinematic expression was played by such cinematographic techniques as generalized exposure, internal editing frames, internal levels of frame contrast, rapid (high-speed) imagery, as well as lighting and optical filters. By the end of the 20th century, digital technologies and computer programs introduced a new, virtual environment within the filmmaking process – one that is independent of the physical world. The integration of contemporary 3D technologies into digital HD cinematography refined the traditions and methods of the national cinematographic school in creating such cinematic environments, thereby enhancing the overall effectiveness of cinema. These findings were utilized in the organization of a photo exhibition titled “The Historical Stage of Visual

Expression in Uzbek Feature Films: Elements of Visual Representation”, held on February 23, 2022, at the State Museum “History of Uzbekistan” (Reference: Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, January 10, 2023, No. 3/1255-52). As a result, the exhibition successfully conveyed to a broad audience the essence and characteristics of light and shadow, close-up, editing, camera angle, and visual means of expression associated with mise-en-scène and lighting solutions in cinematic portraiture;

the conclusions regarding the light component – serving as a primary creative laboratory for filmmakers and cinematographers and playing a critical role in shaping visual thinking and enriching the artistic aesthetics of film – were also used in the development and selection of visual strategies and in the preparation of scripts for documentary films such as “Under One Sky” (2018) and “My Homeland... My Land...” (2019), produced by the State Unitary Enterprise “Studio of Documentary and Chronicle Films” (Reference: Studio of Documentary and Chronicle Films, December 14, 2020, No. 01-15/117). As a result, these documentaries contributed to strengthening the moral spirit and national pride among the younger generation;

furthermore, conclusions based on the unique characteristics of natural lighting in the Central Asian region – characterized by a sharp angle of sunlight reflection and its diffused distribution, which sets it apart from other regions – established that the main tools of cinematic optical imaging techniques include: the balance of light and shadow in the cinematic environment, uniform lighting, and the reflection and brilliance of colors in the composition of film frames shot in Uzbekistan. These conclusions were incorporated into the script preparation for the television program “Taqqimot” on the “History of Uzbekistan” channel of the National Television and Radio Company of Uzbekistan in 2021 (Reference: “History of Uzbekistan” Channel, February 16, 2021, No. 02-40/232). The program showcased artistic films illustrating the impact of lighting on the cinematic environment and provided insights into portrait lighting in cinematographic portraiture, with the aim of cultivating the aesthetic taste of viewers.

The structure and volume of the dissertation: The dissertation consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of references, and an appendix, with a total volume of 143 pages.

E'LON QILINGAN ISHLAR RO'YXATI
СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ
LIST OF PUBLISHED WORKS

I bo'lim (I часть; Part I)

1. Kadirov B. Issues of light and illumination in Uzbek feature films // Eurasian Journal of Media and Communications. – Brussels, Belgium. In volume 14, March 2023. – P. 60–63. ISSN (E): 2795-7632. JIF: 7.825.
2. Kadirov B. So'nmas yog'du // Tafakkur. – Toshkent, 2019. – №1. – В.123-124 (17.00.00; №7).
3. Kadirov B. Biz kino yaratdik, filmlar bizni yaratdi // Jahon adabiyoti. – Toshkent, 2021. – №10. – В. 189–196 (17.00.00; №2).
4. Кадиров Б. Становление операторского искусства узбекских художественных фильмов // Сборник материалов V Международной научно-практической конференции. Белгородский государственный институт искусств и культуры. – Россия, 2020. – № 5. – С. 257–262.
5. Кадиров Б. Элементы визуального выражения в художественных фильмах // “Глобальная наука и инновация 2020 Центральная азия”. – Нур-Султан, Казахстан, 2020. – № 5(10), Август. – С.10–12.
6. Kadirov B. O'zbek badiiy filmlari kadr kompozitsiyasida rang tuslarining mohiyati. “O'zbekiston kino san'atining ijtimoiy funksiyalari va poetikasi” ilmiy maqolalar to'plami. – Toshkent: “Fan”, 2023. – В.109–113.
7. Kadirov B. O'zbek kino san'atining badiiy estetikasi shakllanishida yorug'likning o'rni // “Markaziy Osiyo filmlarida an'analar va yangilikka intilish tendensiyalari” xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya to'plami. – Toshkent, 2024. – В. 240–245.

II bo'lim (II часть, Part II)

8. Kadirov B. Ilk o'zbek kinematografida yorug'lik vositasida badiiy obraz yaratish xususiyatlari // Oriental Art and Culture. – Toshkent, 2024. – № 5. – В. 10–16.
9. Kadirov B. Lighting is a crucial aspect of modern uzbek feature films // “Global science and innovations 2024: Central Asia Astana, XX”. “ВЕСТНИК БОБЕК”, Международная научно-практическая конференция. – Казахстан. Астана, 2024. – С. 12–15.
10. Kadirov B. Theoretical aspects of the examination of the influence of light on film images // “Global science and innovations 2024: Central Asia Astana, XX”. “ВЕСТНИК БОБЕК”, Международная научно-практическая конференция. – Казахстан. Астана, 2024. – С. 7–9.

11. Kadirov B. Ekzistensial kinokadr yaratishda yorug'lik vazifasi // "Uzluksiz ta'lim, ilmiy-uslubiy jurnal". T.N.Qori Niyoziy nomidagi O'zbekiston pedagogika fanlari ilmiy tadqiqot instituti. –Toshkent, 2023. – № Maxsus son. – B.16–20.
12. Kadirov B. Kinokadr kompozitsiyasida ekzistensial holatni yaratishda yorug'lik vazifasi // Oriental Art and Culture. – Toshkent, 2022. – №3. – B. 665–670.
13. Kadirov B. Raqamli kinematografda maxsus effektlarning vizual ifoda yaratishdagi o'rni // "Uzluksiz ta'lim, ilmiy-uslubiy jurnal". T.N. Qori Niyoziy nomidagi O'zbekiston pedagogika fanlari ilmiy-tadqiqot instituti. – Toshkent, 2022. – № Maxsus son. B.27–31.
14. Кадиров Б. Элементы визуального выражения в художественных фильмах // "Global science and innovations 2020: Central Asia Astana, XX". "ВЕСТНИК БОБЕК", Международная научно-практическая конференция. Казахстан. Астана, 2020. – С.10–12.
15. Kadirov B. The elements that make the visual expression of the feature film // ACADEMICA. An International Multidisciplinary Reserch. – India. Journal Vol. 10, Issue 10, Oct 2020. – P. 228–236. Impact Factor: ISSN: 2249-7137 SJIF 2020 = 7.13.
16. Kadirov B. Zamonaviy o'zbek badiiy filmlarida vizual effektlar (VFX, CGI)ning qo'llanishi // SAN'AT. – Toshkent, 2020. – №4. – B.30–33.
17. Kadirov B. Ekran san'ti vizual ifodasi // O'zMU "Audiovizual va internet jurnalistika: nazariyasi, amaliyoti va ta'lim jarayonlarida innovatsion yondashuvlar" mavzuidagi VI Respublika ilmiy-amaliy konfirensiya materiallari. – Toshkent, 2019. – B.114–117.
18. Kadirov B. Historical stages of uzbek art films // "Theoretical & Aplied Science" Philadelphia, USA, – 2019. – №5. – P.453–456.
19. Kadirov B. Ajdodlarimiz qiyofasi kino ekranlarida // Imom Buxoriy saboqlari. – Toshkent, 2019. – №4. – B.47-48.
20. Kadirov B. Tasvirlar tilga kirganda... // Ma'naviy hayot. – Toshkent, 2018. – №4. – B.107.

Avtoreferat O‘zbekiston Badiiy akademiyasi Kamoliddin Behzod nomidagi
“Milliy rassomlik va dizayn instituti Axborotnomasi” ilmiy-amaliy jurnalida
tahrirdan o‘tkazildi.

Bosishga ruxsat etildi: 29.04.2025
Bichimi 60x84 1/16, «Times New Roman»
garniturada raqamli bosma usulida bosildi.
Shartli bosma tabog‘i 3,3125. Adadi:100. Buyurtma: № 50.

O‘zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi
Asosiy kutubxonasi bosmaxonasida chop etildi.
Toshkent shahri, Ziyolilar ko‘chasi, 13-uy.