

ЗАМЫСЕЛ И ИНТУИЦИЯ В КИНЕМАТОГРАФИИ

Хидирова Камола Садиковна,
доцент кафедры «Звукорежиссуры и
операторского мастерства» ГИИКУз.

Замысел-это первая ступень творческого процесса, первоначальный набросок будущего произведения. У замысла существует две стороны: сюжетная (автор заранее намечает ход событий) и идейная (предполагаемое разрешение взволновавших писателя проблем и конфликтов). Однако изучение творческой истории различных произведений доказывает, что замысел может изменяться. Например, Лермонтов предполагал развернуть действие «Демона» в Испании, а потом перенес его на Кавказ.

Изменение замысла сюжета ведет к изменению идейного замысла, который связан с мировоззрением автора, вытекает из системы его идеалов.

В кинематографии замысел - это главное звено в творческом процессе в создании того или иного художественного произведения. Кино - искусство зрелищное, пластическое, и изображение является одним из главных компонентов в воплощении идейно – художественных задач. Специфика этого вида искусства предполагает особое значение профессии кинооператора в создании художественного фильма. Кинооператорское искусство принадлежит к тем областям художественного творчества, без которых не может существовать кинематограф. В этом постоянно развивающемся искусстве все возрастает роль кинооператора – сотворца сценариста и режиссёра, интерпретатора и соучастника их творческого замысла.

В XVII веке итальянский художник – живописец Микеланджело Меризида Караваджо, который является реформатором европейской живописи, основателем реализма в живописи, одним из крупнейших мастеров «барокко», одним из первых применил манеру письма «кьярськуро» – резкое противопоставление света и тени, то есть контрастность освещения.



Рис. 1 «Юноша с корзиной фруктов» 1593г.

У Караваджо главное достоинство картины – мастерски воссозданная световоздушная среда, создающая атмосферу поэтичности. Искусство Караваджо оказало огромное влияние на творчество не только многих итальянских, но и ведущих западноевропейских мастеров живописи XVII века – Рубенса, Йорданса, Веласкеса, Рембрандта. Караваджисты появились в Испании, Франции, Фландрии, Нидерландах и в других странах Европы.

Караваджо оказал большое влияние на сложение реалистических течений во многих европейских художественных школах. Он в своих живописных работах обращал большое внимание на свет и тень, на мощные контрасты (на освещение), выразительность, фактуры изображения, пластичность объёмов, насыщенность колорита и драматургический эффект изображения.

Основа кинематографа - это свет и тень.

Выдающийся итальянский кинорежиссёр Федерико Феллини утверждал, что замысел кинофильма может возникнуть как световое пятно, что фильм пишется светом, обрисовывая объёмные формы фактуры действующих лиц, стиль выражается светом».

Световыми лучами кинооператор обрисовывает объёмные формы фигуры действующих лиц, выявляет их пластические качества, определяет тональность изображения.

Киноосвещение применялось как специфическая техника киноизображения ещё в начальный период кинематографа. По учению Рембрандта «Пиши светлое на темном, темное на светлом», позволило в живописи давать объём и фактуру, оживляло живописную картину. Исторический «рембрандтовский свет», который ввел в практику киноосвещения русский кинооператор Александр Левицкий. Техника «рембрандтовского света» состояла в том, что фигуры персонажей освещались более ярко, а второй план и фон -приглушённо. Появилась возможность светотенью вывить объёмно-пластические формы лица и фигуры. Осветительные приборы стали основным орудием художественного освещения в искусстве кинооператора.

Известные мастера кинематографа А. Левицкий, Э. Тиссе, А. Головня, А. Москвин разработали систему киноосвещений в кинооператорском искусстве.

В разработанной системе киноосвещения свет подразумевают на пять видов:

1. Рисующий свет – используется для воспроизведения объёмных форм и фактур объектов съёмки. Рисующий свет является основным светом в искусстве кинооператора. Изображение на экране является результатом художественно – творческого труда оператора. Оператор и режиссёр выражает на экране образы созданные киносценаристом.

2. Заполняющий свет – в павильонах заполняющий свет создаёт осветительными приборами рассеянного света для проработки деталей снимка сцены.
3. Контровой свет – освещает объекты съёмки сверху и сзади, отделяя их от фона.
4. Фоновой свет – освещает поверхности предметов, находящихся позади основных объектов. Фоновой свет определяет, где происходит действие.
5. Моделирующий свет – усиливает изображение объёмных форм объектов. Киноосвещение в искусстве кинооператора не потеряло своего значения в создании фильма и стало важнейшим средством киноизобразительных задач.

Обратите внимание на фотокадры из фильма «Иван Грозный» (Рис. 2,3,4,5,6,).

С.М.Эйзенштейн, еще до войны задумавший сценарий об Иване Грозном, готовился к постановке фильма. Снимать павильонные сцены был приглашен А.Москвин, над натурой работал постоянный оператор Эйзенштейн – Э. Тиссэ.

Замысел Эйзенштейна формировался в полемике с образом Грозного, сложившимся в русском искусстве.

Эйзенштейну нужна была сложная, нервная живопись портретов, эмоционально насыщенная и заражающая волнением борьба света и цвета. Операторское видение Москвина обладало поэтической силой. Его кадры стали образцом, в мировом кинематографе.

Этими качествами в совершенстве владел Андрей Николаевич Москвин. До «Ивана Грозного» Москвину не приходилось снимать в цвете. Но Эйзенштейн верно почувствовал, что сложную задачу динамического, смыслового насыщенного цветового решения фильма может разрешить лишь оператор, в совершенстве владеющий динамикой света. Так состоялось сотрудничество Эйзенштейна, Москвина, художника Шпинеля, обогатившее изобразительный язык мирового кино прежде всего открытием цвета как экспрессии и проникновению в характер портретами. Каждый кадр – законченная живописная композиция, по гармонии пластики и силе выразительности ничуть не уступающая станковой картине. И главное, несущая в своих изобразительных элементах – в борьбе света и тени, мизансцене, в динамике цвета – реализацию основного

конфликта трагедии. В нем как бы снова ожила зрительная поэзия немого кино, слившись в гармоничном единстве с музыкально звучащим словом.

Здесь каждый жест и движение актера вписаны в живописную композицию, заданы режиссерским видением.

Поэтическая основа замысла Эйзенштейна была близка и понятна Москвину. Он тонко уловил необычный для своего времени строй этого фильма и нашёл зрительные формы для его выражения.

Но, пожалуй, самое большое чудо этого фильма – портрет. Иван Грозный – юноша, венчающийся на престол, и изможденный страстями и борьбой старец, – это только две конечные точки роли. А между ними – сложная, раздираемая противоречиями борьба с боярами, измена друзей и смерть жены, твердость державного правителя и мучительные, рвущие душу сомнения в праве судить людей. Образ этот сложен, противоречив. Москвину удалось доказать, что такой силой в Иване, сжигаются не только его враги, но и сам Иван.

В борьбе цвета, в его движении и реализуется накаленный драматизм этой сцены.

Цвет не только усилил драматическую коллизию эпизода, но и с предельной доступностью выразил то, что другими средствами было невыразимо.

Расчет создателей фильма был верным. Чувство цвета, «которое является популярнейшей формой эстетического чувства вообще», могло и стало одним из сильнейших выразительных средств кинематографа. Это было еще одним открытием С.М.Эйзенштейна и А.Н.Москвина.

Кино завоевывало новые высоты, его героем становился не исторический герой, а современник, близкий и понятный своими мыслями, волнениями, оценками и размышлениями. Появились новые тенденции в операторском искусстве.

Кинооператор А. Москвин у европейских художников, особенно у Рембрандта учился искусству светотени, уметь передать светом объём, фактуру, вводить свет (освещения) в сюжет картины. По примеру великого Рембрандта, оператор ставил перед собой задачу не просто освещать объект, но и строить световую композицию на основе режиссёрской мизансцены так чтобы наилучшим образом выявить действие актёра, добиться светотонального и композиционного решения в фильме.

Обратите внимание на удивительную светотень в тень в кадрах. Кроме светотеневых и композиционных решений каждого кадра, найден единый

операторский киноизобразительный приём. Таким приёмом оказалась ракурсная съёмка и огромная светотень. Ракурс и светотень стал выразительным кадром операторского отношения к материалу. Дальнейшее развитие искусства киноосвещения неразрывно связано с поисками новых изобразительных решений в постановке фильма. Этот метод освещения явился следствием изучения возможностей кинематографа и в освоении опыта живописи и художественной фотографии.

Совместная работа режиссёра Сергея Эйзенштейна, операторов Э.Тиссэ, А.Москвина и художника И.Шпинеля над фильмом «Иван Грозный» подтвердила плодотворность соединения усилий в раздумьях над изобразительной пластикой фильма.

Фотокадры из фильма «Иван Грозный» режиссера С. Эйзенштейна



Рис. 2,3



Рис. 4 Фотокадры из фильма «Иван Грозный» режиссера С. Эйзенштейна



Рис. 5 Фотокадры из фильма «Иван Грозный» режиссера С. Эйзенштейна



Рис. 6 Фотокадры из фильма «Иван Грозный» режиссера С. Эйзенштейна. В этих кадрах светотень и ракурс у оператора А. Москвина был самым важным эффектом освещения в искусстве кинооператора. Найденные оператором А.Москвиным киноизобразительные средства в фильме «Иван Грозный» вошли в качестве ценнейшего вклада в сокровищницу операторского мастерства в мировой кинематографии.

Замысел – это следующее звено в динамике творческого процесса. Обычно замысел – это более или менее определившийся киносюжет.

Художник создаёт образ, интуиция, видение, созерцание, воображение, фантазия, фигурация, репрезентация. Основой творчества во всяком искусстве является способность к художественному воображению.

Замысел произведения нередко появляется неожиданно, в нем как бы суммируются данные предшествующей ступени творческого процесса. Вот что говорит по этому поводу Константин Паустовский: «Замысел, так же как молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметами памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь сжатый и еще несколько хаотический мир рождает молнию – замысел». Внезапность появления замысла многие творческие

люди склонны считать чудом, чем-то сверхестественным. Субъективная эстетика утверждает, что замысел представляет собой чисто интуитивную категорию, изолированную от участия логики. При "всей внезапности рождения замысла следует сказать, что он продукт предшествующей творческой работы художника, обогатившего свою память различного рода информацией, наблюдениями, впечатлениями, раздумьями.

Зачастую до превращения замысла в зримую форму производится аналитическое исследование, отбор имеющихся данных, зафиксированных в памяти или отображенных изобразительными средствами. Художник прилагает немало сил, ума, воли, собирая материалы, изучая жизнь. Все это незаметно, исподволь ведет его к конкретизации замысла.

В кинематографии следует этап, после замысла начинается работа написания драматургом киносценария. Здесь разрешается пути реализации замысла. Киносъёмочная группа во время съёмочного периода режиссёр, оператор, художник добиваются точности и выразительности портретных, интерьерных характеристик единством замысла, завершенностью и четкостью композиционных построений.

Замысел фильма реализовывается на экране режиссёром, оператором и художником, в творческом содружестве. Внезапность появления замысла многие творческие люди склонны считать чудом, чем-то сверхестественным.

Работая над фильмом, режиссёр В. Пудовкин и оператор А. Головня не раз обращаются к живописным полотнам выдающегося голландского художника Рембрандта. «...Мы хотели, пишет оператор А.Головня, - научиться у великого мастера пониманию и умению, тончайшими световыми нюансами передать объём, фактуру, выявить форму предмета на экране. Нас пленило умение выдающегося голландского художника Рембрандта вводить свет в сюжет, в тему картины. Поняв, что свет (освещение) у Рембрандта служит целям композиции живописного полотна, мы с режиссёром и художником картины, стали стремиться к тому, чтобы, освоив световую композицию Рембрандта, использовать её для движущегося изображения. Самое главное, чему мы учились у великого художника-живописному видению человека в движущемся кинематографе».

Замыслы выдающегося режиссера документального кино Дзига Вертова весьма интересны. Дзига Вертов получил мировое признание как

выдающийся режиссер, создатель нового жанра поэтического документального фильма, мастер искусства образной публицистики.

Имя Вертова стоит в одном ряду с именами крупнейших художников экрана –С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Его знают тысячи людей в разных странах как автора смелых, необычных фильмов «Киноправда», «Киноглаз», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом». Открытые им новаторские методы съемки и монтажа документального фильма оказали воздействие на все развитие мирового кинодокументализма.

Вертов был не только новатором-кинорежиссером. Он был еще и теоретиком киноискусства – мыслителем, философом, исследователем важнейших специфических свойств кино, создателем теоретических основ, поэтики документального фильма. Им написаны десятки серьезных работ, обобщающих его творческий опыт, выработана целостная концепция документализма. Многие заметки в его дневниках поражают верностью и глубиной. Теоретическое наследие Вертова –вклад в эстетику киноискусства. Оно необходимо для понимания исторического процесса развития кинематографа, но одновременно сохраняет всю свою актуальность и научное значение до наших дней.

Дзига Вертов неоднократно выступал в печати о своих замыслах с теоретическим обоснованием искусства документального фильма.

Творческий замысел останется замыслом и не больше, если мы не будем иметь условий, в которых этот замысел может быть осуществлен.

Недостаточно одного желания реализовать творческий замысел. Надо ясно себе представить, что в таких-то условиях замысел может быть осуществлен полностью, в таких-то частично и искаженно, а в таких-то условиях вовсе не может быть осуществлен.

Можно ли сказать, что этот замысел автора может быть осуществлен любыми людьми? Любым режиссером, директором, оператором, ассистентом? Нет, этого говорить нельзя.

Творчество Дзиги Вертова — как взрыв. Оно ошеломляет. Подвижная камера, неожиданные ракурсы, острый и смелый монтаж. Активность художника, его страсть, его, если можно так сказать, предвзятость. Личная заинтересованность во всем, что происходит. Жизнь, застигнутая врасплох, – и осмысление ее. Шумы производства, списанные с натуры. «Я иногда не мог представить себе, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтоб они казались прекрасными, –писал Дзиге Вертову Чарли Чаплин.

—Я считаю ваш «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал».



Рис.7,8 Фотокадры из фильма «Человек с киноаппаратом» режиссера
Дзиги Вертова



Рис.9,10. Фотокадры из фильма «Человек с киноаппаратом» режиссера
Дзиги Вертова

Но главным для него всегда оставалась работа, радость созидания, любимый труд, которому он без остатка отдал все свои силы, талант, жизнь.

Интуиция, имеющая важное значение в творческой деятельности, особенно в период зарождения замысла и его дальнейшей разработки, издавна трактовалась как самопроизвольная сила, как действие «подсознательного».

Еще мало и недостаточно глубоко изучена природа интуитивного мышления и те условия, которые на него влияют, мы знаем, что «интуиция» не есть исключительный дар талантливых писателей и художников, а свойственна всем людям. В настоящее время писатели, художники, актеры, музыканты, кинематографисты, в том числе кинооператоры признают большое значение интуиции в их творчестве. Ученые рассматривают интуицию как одну из сторон таланта, одаренности.

Основу для правильного понимания интуиции дает теория мышления И.М.Сеченова, учение И.П.Павлова о высшей нервной деятельности.

Безусловно, киноживопись Анатолия Головни в фильме "Суворов", Андрея Москвина "Иван Грозный", Даниила Демуцкого "Земля""Тахир и Зухра", "Похождения Насреддина", Михаила Краснянского "Алишер Навои", Хатама Файзиева «Ты – не сирота», Дилшода Фатхуллина «Нежность», «Возвращайся с Солнцем» означали шаг вперед в развитии школы кинооператорского мастерства.



Рис. 11. Фотокадры из фильма «Тохир и Зухра»
режиссёра Н.Ганиева



Рис. 12«Алишер Навои»
режиссера К.Ярматова

Работа режиссера, оператора, художника над изобразительно-декорационным решением фильма в значительной степени определяет природу и характер киноизображения.

Для того, чтобы понять, что и как при создании фильма делает именно художник, необходимо проследить за всем процессом, знать, какие задачи он ставил перед собой, какими путями шел к экранному итогу, какие художественные средства использовал для реализации замысла. А замысел открывается в эскизах, рисунках, планировках. Он рождается подчас в

жарких спорах режиссера, оператора, художника. (И художник тут же, по ходу разговора, может набросать множество пластических вариантов обсуждаемой сцены).

Анализ эскизов дает немалое представление о творческом облике художника, его подход к материалу, его художественном мышлении. Недаром разговор о художнике кино часто вводится к описанию его эскизных работ, что само по себе очень важно. Здесь необходимо вспомнить фильмы С.Бондарчука «Война и Мир». Художник фильма был номинирован премией Американской Киноакадемии «Оскар».

Вопрос о роли художника в создании фильма зависит от эстетической доминанты того исторического периода, когда создавалась картина, и в значительной степени от характера взаимоотношений режиссера, оператора и художника.

Особое внимание хотелось бы уделить эскизу, который наиболее показателен как этап совместной работы режиссера, оператора и художника на стадии разработки изобразительного строя фильма.



Рис 13,14. Фотокадры из фильма «Война и Мир» режиссера С.Бондарчука

В заключение необходимо отметить, что все стадии творческого процесса взаимосвязаны, они не имеют жесткой последовательности и границ. На длительность творческого процесса оказывают влияние, как идейный замысел кинокартины, так и различные внешние условия. Итак, при всей сложности и неповторимости творческого процесса его познаваемость не подлежит сомнению.



Рис 15,16. Фотокадры из фильма «Минувшие дни» режиссера Ю. Агзамова

Известный узбекский кинорежиссёр Ю.Агзамов рассказывал мне о своем давнишнем замысле экранизировать первый узбекский роман Абдулла Кадыри «Минувшие дни». Он меня пригласил на будущий его фильм как оператора постановщика. Но я был занят съёмками другого фильма. Сценарий фильма написан известным киноматургом С.Мухаммедовым. Фильм получился и вот уже более полувека фильм «Минувшие дни» Ю.Агзамова остаётся одним из любимых фильмов кинозрителей. Фильм часто демонстрируется на кино и телеэкранах всей Средней Азии.

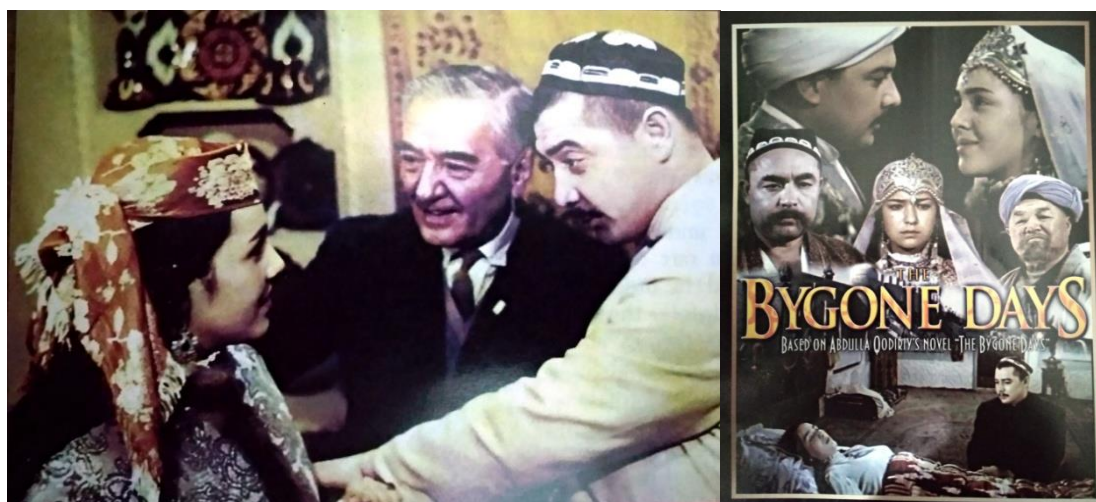


Рис 17,18. Фотокадры из фильма «Минувшие дни» режиссера Ю.Агзамова

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Dr. Tadjibayeva O.K.; Melikuziev I.M.; Khusanov Sh.T., Issues of the using the Special Effects as means of Visual expression in the Cinema art. European Journal of Molecular & Clinical Medicine, 7, 2, 2020, 2204-2215.
2. Ikbal Melikuziev. (2020). Cinematographer's ability in the creation of graphic image in uzbek historical films. International Journal of Advanced Science and Technology, 29(05), 1554-1567. Retrieved from <http://sersc.org/journals/index.php/IJAST/article/view/10078>
3. Ikboljon, M., & Tirkashaliyevich, K. S. (2019). Creative researches of young cameramen on the creation of graphic image in modern uzbek feature films. International Journal of Engineering and Advanced Technology, 9(1), 5230-5236. doi:10.35940/ijeat. A2948.109119
4. Ikboljon Melikuziev. (2016). Duties of a Cinematographer in Creating a Film. Journal of Literature and Art Studies, 6(7). <https://doi.org/10.17265/2159-5836/2016.07.013>
5. Melikuziev, I. (2020). Cinematographer's ability in the creation of graphic image in Uzbek historical films. International Journal of Advanced Science and Technology, 29(5), 1554–1567.
6. S Khusanov, B Bazarbayev, K Xidirova (2020) Lacking professional personnels as the major issue in the " karakalpakfilm" cinema studio - International Journal of Psychosocial Rehabilitation.
7. Хидирова, К. (2022). РАЗВИТИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ В УЗБЕКСКИХ КИНЕМАТОГРАФИИ. Eurasian Journal of Social Sciences, Philosophy and Culture, 2(13), 20–23. извлечено от <https://in-academy.uz/index.php/ejsspc/article/view/6842>
8. Таджибаева О. К. Народные эпосы в театральном искусстве Центральной Азии //Филология и лингвистика в современном обществе. – 2014. – С. 17-20.
9. Tadjibaeva, O. K. . (2021). Epic Heritage - The Gold Treasure. The American Journal of Interdisciplinary Innovations and Research, 3(06), 131–140. <https://doi.org/10.37547/tajiir/Volume03Issue06-18>.
10. Mirsaidova, D. . (2022). ZAMONAVIY OVOZ ISHLAB CHIQRISHNING ASOSIY YO'NALISHLARI. Eurasian Journal of Law, Finance and Applied Sciences, 2(5), 33–36. извлечено от <https://www.in-academy.uz/index.php/EJLFAS/article/view/3063>.

11. Shokirova, G. (2022). PROBLEMS OF SKILLS OF YOUNG FILMMAKERS IN UZBEK CINEMATOGRAPHY. Eurasian Journal of Social Sciences, Philosophy and Culture, 2(13), 201-207.
12. Agzamov, Doniyor. "TEXNIKA VA SAN'AT UYG 'UNLIGIDA OVOZ REJISSORLIGINING AHAMIYATI." Eurasian Journal of Academic Research 3.1 (2023): 109-112.
13. Adilov, A. (2022). THE IMPORTANCE OF SHOOTING STYLES WHEN CREATING A FEATURE FILM. Eurasian Journal of Social Sciences, Philosophy and Culture, 2(13), 208-213.
14. Talabbaev, R. E. (2020). Problems And Errors Of Video Editing Beginners. The American Journal of Interdisciplinary Innovations and Research, 2(10), 80-83.
15. Talabbaev, R. E. (2020). THE IMPORTANCE OF SOUND RECORDING AND PROCESSING USING MODERN COMPUTER TECHNOLOGY IN CINEMA. In WORLD SCIENCE: PROBLEMS AND INNOVATIONS (pp. 194-196).
16. Ergashalievich, T. R. (2022). PLACE OF UZBEK ANIMATED FILMS IN THE WORLD OF ANIMATED FILMS. Galaxy International Interdisciplinary Research Journal, 10(6), 1250-1252.
17. Ergashalievich, T. R. (2022). The importance of investigation the experience of world cinema industry specialists in the development of Uzbek cinematography. ACADEMICIA: An International Multidisciplinary Research Journal, 12(5), 1022-1025.
18. Meliqo'ziev, I. . (2023). TARIXIY FILMLARDA SYUJET RIVOJI VA KOMPOZISIYA. Eurasian Journal of Social Sciences, Philosophy and Culture, 3(2), 126–133. <https://in-academy.uz/index.php/ejsspc/article/view/10042>.
18. Копадзе , А. (2023). МЕТАМОРФОЗЫ ИСТОРИИ МИРОВОГО ДУБЛЯЖНОГО ИСКУССТВА. Eurasian Journal of Social Sciences, Philosophy and Culture, 3(2), 116–125. <https://in-academy.uz/index.php/ejsspc/article/view/10041>.
19. Khidirova, K. (2023). VISUAL AND EXPRESSIVE MEANS OF CINEMATOGRAPHY. Eurasian Journal of Social Sciences, Philosophy and Culture, 3(2), 134–141. <https://in-academy.uz/index.php/ejsspc/article/view/10052>.
20. HATAM FAYZIEV -A BRIGHT REPRESENTATIVE OF THE UZBEK CINEMATOGRAPHY SCHOOL Iqbal Mamasodikovich Melikuziev Uzbek State Institute of Arts and culture, "Voicedirecting and operatic skills" head of the

department, doctor of philosophy in art Sciences (PhD), professor, e-mail: iqbol.1981.nozxon@gmail.com <https://doi.org/10.5281/zenodo.7509691>.

21. ShCh Amanmuradov /STUDYING THE SUBJECT "TECHNOLOGY AND PRACTICE OF SOUND DESIGN" AT THE STATE INSTITUTE OF ARTS AND CULTURE OF UZBEKISTAN //Art: Actual Problems of Theory and Practice, 2021.

22. ShCh Amanmuradov / PECULIARITIES OF THE SOUND-VIEW MONTAGE OF THE FILM "THE MAN LEAVES THE BIRDS// Oriental Art and Culture, 2022.

23. N Sadikova/ EXPLORING INNOVATIVE METHODS AND THE CHALLENGE OF MODULAR LEARNING IN SOUND DESIGN TEACHING// Eurasian Journal of Social Sciences, Philosophy and, 2022.

24. O.R Rakhimdjano / The Role And Importance of Using the Experience of Foreign Modern Cinematographers in the Development of Uzbek Cinematography// Open Access Repository, 2022.

25. O.R Raximdjano / ZAMONAVIY OVOZ REJISSYORLIGINING ASOSIY TAMOIYILLARI// Oriental Art and Culture, 2022.

26. А.Утаев/ПОЛЪ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА В АНИМАЦИИ//Eurasian Journal of Academic Research, 2022.

27. AS Utaev/ANIMATSIYA REJISSURASI: AKTYORLIK MAHORATINING O 'RNI//Oriental Art and Culture, 2022.