

**Цитування:**

Демехін Д. В. Феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 71–76.

*Демехін Данило Валерійович,*  
Аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв,  
<https://orcid.org/0009-0006-7708-3512>,  
[dannydannett@gmail.com](mailto:dannydannett@gmail.com)

Diemiekhin D. (2024). Phenomenon of Screen Dance in the Context of Dialogism of Choreographic and Audiovisual Arts. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 71–76 [in Ukrainian].

## **ФЕНОМЕН ЕКРАННОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГІЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

**Мета статті** – виявити особливості феномену екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу (для опрацювання наукової літератури з теми дослідження та виявлення основних концепцій екранного танцю), термінологічний метод (для уточнення поняття «екранний танець»); типологічний метод та метод історико-культурного аналізу (для виявлення особливостей взаємодії хореографічного та аудіовізуального мистецтва в історичній ретроспективі), метод узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Досліджено феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва в історичній ретроспективі; уточнено поняття «екранний танець»; осмислено властивості екранного танцю, розглянуто точки спільного впливу та взаємообміну між фільмом і танцем, які визначають його як автономну практику; введено до наукового обігу маловідомі і невідомі джерела, а також результати досліджень сучасних закордонних вчених. **Висновки.** Дослідження виявило, що у науковій літературі не існує жорстких критеріїв для визначення екранного танцю. Протягом історичного розвитку ця форма мистецтва зазвичай означувалася рядом термінів, обмежених вказівками на матеріальність (відеотанець, кінотанець, танцювальний фільм та ін.), проте саме екранний танець формулює спільний знаменник між ними. У межах проблематики діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва екранний танець можна розглядати як форму дослідження, що вивчає взаємозв'язки між композицією, хореографічною мовою та значеннями тіла, руху, простору і часу в контексті сучасних дебатів про культурні практики. Екранний танець може приймати різноманітні форми та риси і перетинати жанри, без обмежень в тому, як може відбуватися виробництво, знімання, монтаж та розповсюдження. Співіснування хореографічного і аудіовізуального в концепції екранного танцю характеризується постійною динамічною взаємодією, специфіку якого визначають інноваційні технологічні винаходи та тенденції соціокультурного простору.

**Ключові слова:** екранний танець, хореографія, аудіовізуальне мистецтво, діалогізм, взаємодія, кіно, традиційні медіа, цифрові медіа.

*Diemiekhin Danylo, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Phenomenon of Screen Dance in the Context of Dialogism of Choreographic and Audiovisual Arts**

**The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the phenomenon of screen dance in the context of dialogism of choreographic and audiovisual art. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis was applied (to study the scientific literature on the research topic and identify the main concepts of screen dance), the terminological method (to clarify the concept of "screen dance"); the typological method and the method of historical and cultural analysis (to identify the peculiarities of the interaction of choreographic and audiovisual art in historical retrospect), the method of generalisation. **Scientific novelty.** The phenomenon of screen dance is studied in the context of dialogism of choreographic and audiovisual art in historical retrospect; the concept of "screen dance" has been clarified; the properties of screen dance are understood, the points of common influence and mutual exchange between film and dance are considered, which define it as an autonomous practice; little-known and unknown sources, as well as the results of research by modern foreign scientists, were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The study found that there are no strict criteria for defining screen dance in the scientific literature. During the historical development, this art form was usually denoted by a number of terms limited by indications of materiality (video dance, film dance, dance film), but it is screen dance that formulates the common denominator between them. Within the problematics of dialogism of choreographic and audiovisual art, screen dance can be considered as a form of research

that studies the relationships between composition, choreographic language, and the meanings of body, movement, space, and time in the context of contemporary debates about cultural practices. Screen dance can take many forms and features and cross genres, with no limits on how it can be produced, filmed, edited and distributed. The coexistence of choreographic and audiovisual in the concept of screen dance is characterised by a constant dynamic interaction, the specifics of which are determined by innovative technological inventions and trends in the socio-cultural space.

**Keywords:** screen dance, choreography, audiovisual art, dialogism, interaction, cinema, traditional media, digital media.

Актуальність дослідження. Інтегративні тенденції в сучасному аудіовізуальному мистецтві та їх активізація безпосередньо пов'язані з виявом загальної діалогізації соціокультурного середовища. Проблеми діалогізму та пошуку нової ідентичності найбільш ефективно осмислюються в просторово-часових видах мистецтва, зокрема в хореографічному. З моменту появи оптичних медіа та рухомих зображень хореографічне відчуття, тіла в русі та танець займають чільне місце в кадрі. Від досліджень руху до новаторської кінематографічної мови, через дадаїстів і футуристів, зображення рухомих тіл були об'єктом дослідження за допомогою фотографування, кіно, відео та цифрових технологій. Починаючи з середини ХХ ст., митці у сфері танцю та рухомих зображень розробили гібридну практику, яку зараз зазвичай називають екранним танцем. Процес взаємодії хореографії та аудіовізуального мистецтва, що репрезентований в названій практиці отримав нові можливості на сучасному етапі, завдяки новим медіа, пропонуючи інноваційні варіанти діалогізму, що і зумовлює актуальність теми дослідження.

Аналіз публікацій. Проблематика взаємодії танцю та аудіовізуального мистецтва широко розроблена представниками сучасного закордонного наукового виміру (Т. Арденделл, Р. Барнс, І. Бренніган, С. Доддс, М. Клетцер, Дж. Мальніг, Х. Паджала-Ассіф, Д. Розенберг, М. Тансік, Ф. Хаббард, К. Хаган та ін.), які розглядають екранний танець як складну платформу для соціальних коментарів, аналізують питання танцюючого тіла як основного суб'єкта танцювального фільму, специфіку створення перетину танцю і рухомих зображень, що проєктуються, теоретизують практику екранного танцю на сучасному етапі та ін.

Представлені у вітчизняному науковому вимірі мистецтвознавчі та медіологічні праці засвідчують активізацію дослідницького інтересу до різноманітних аспектів взаємодії танцю та аудіовізуальних мистецтв і підкреслюють її міждисциплінарність. Досить умовно дослідження та публікації українських науковців, у яких так чи інакше підіймається означене питання, можна поділити на праці,

присвячені телевізійним танцювальним шоу, наприклад, статті Д. Базели «Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття» [1], О. Бойко «Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність» [2], О. Наконечної «Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні» [5] та ін., а також дослідження, в яких аналізуються різноманітні форми взаємодії хореографії та медіа. Серед останніх, назовемо статті Т. Павлюк «Бальна хореографія в сучасному медійному просторі» [6], П. Лупак, Б. Водяного, Л. Щур «Нові грані хореографії: танець-перфоманс як медіатекст» [4], дисертаційну роботу А. Крися «Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв» [3], в якій окремий підрозділ присвячено аналізу танцю крізь призму естетичних властивостей кіно- і телевидовища в західній маскультурі та ін. Проте діалогізм сучасної хореографії та аудіовізуального мистецтва наразі лишається одним із найменш досліджених аспектів, що і зумовлює актуальність розгляду означеної проблематики з культурологічних позицій.

Мета статті – виявити особливості феномену екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У науковій літературі досі не існує єдиного усталеного терміну для означення поєднання танцю та аудіовізуальних медіа, натомість використовуються такі поняття як: «танцювальний фільм» («dance film»), «екранний танець» («screen dance»), «відеотанець» («video dance»), «фізичне кіно» («physical cinema»), «танець для камери» («dance for camera») та ін. Ці терміни мають сильні культурні та контекстуальні конотації та пов'язані з різними формами мистецтва. Різноманітність використаних термінів відображає різноманіття форм мистецтва, на яке впливає орієнтація митців, а також на який з видів мистецтва – хореографічне чи аудіовізуальне – зроблено акцент. За Д. Розенбергом [12] та Н. Керролом [9] термін «танець для камери» означає, що танець створюється для задоволення камери та глядача, а не співавтора, що тоді не

узгоджується з базовою характеристикою екранного танцю, яка є однаковим внеском танцю та фільму. Танцювальний фільм – це фільм, історія якого базується на танцях і розкриває його центральні теми й розповіді через танець; відеотанець відображається у відео. Термін «екранний танець» використовується для опису танцю, створеного «спеціально для екрана, що представлений або в кіно, або на відео, або у цифрових технологіях» [12, 68] і має кілька шарів – первинний шар – це побудоване середовище, в якому перебуває тіло (танець), вторинний шар – це медіа, за допомогою якого вистава вписується і пов'язується в єдине екранне зображення [12, 64]. Науковець безпосередньо пов'язує екранний танець з поняттям рекорпоралізації, яке він визначає як «реконструкцію танцюючого тіла за допомогою екранних технік; іноді неможливого тіла, яке не пригнічене обмеженнями гравітації або навіть смертю» [11, 54]. Натомість на думку Т. Аренделла та Р. Барнса, доцільність використання терміну «екранний танець» є дискусійним питанням, оскільки через розміщення терміну «екран» перед танцем, є ризик піднести середовище над тілом в русі [7, 52].

Термін екранний танець дозволяє розширити межі традиційних медіа, включивши в нього танцювальний контент, представлений в інтернет-просторі. Таким чином, екранний танець може використовуватися відносно діалогічних форм хореографічного та аудіовізуального мистецтва, що представлено не лише кіно/фільмами/відео, а включає величезну різноманітність екранів, доступних на сучасному етапі розвитку інформаційно-комунікаційних технологій (цифрові медіа, змішана реальність та ін.).

Режисери екранного танцю можуть мати досвід роботи в кіноіндустрії або танцях. Крім того, екранний танець створюється в рамках інших мистецьких дисциплін, таких як медіамистецтво, перформанс, музичне відеомистецтво та міждисциплінарне злиття. Це вказує на онтологічну розкутість, з якою трактується танець, і розкриває погляд мовця на роль танцю в цьому середовищі [10]. Танцювальний твір може бути записаний як такий в аудіовізуальній формі або перемонтований як кіноадаптація сценічного твору з метою створення точного відтворення танцювального твору для екрану. Танець може бути вбудований у фільм як центральний наративний засіб або як контекст, з наміром

створити фільм, у якому танець є одним із елементів вираження та оповіді. Танець – а точніше композиція руху – також може проявлятися як послідовність рухомих зображень або як монтаж кількох поверхонь зображення; як хореографія образів у відео та медіаарті.

На думку сучасних закордонних дослідників, екранний танець – це практика, що пов'язана з певним місцем, в якій простір забезпечує контексті і опосередкований досвід. Тобто, на екрані глядач бачить не просто танець, а відео, в якому танець є предметом, фільтрується через композиційні та естетичні стратегії роботи камери, а потім знову в процесі монтажу і забезпечує кілька точок зору, що є не лише фізичними локаціями, але і метафоричними. Так, на думку Д. Розенберга, «є дві історії танцю, які можна розповісти на камеру: автономна і вільна, що існує без будь-яких теоретичних чи історичних зв'язків, а інша – невидима історія, в якій танець у фільмі, а згодом танець у відео є частиною досліджень, які ведуть митці від зародження кіно до модернізму та епохи постмодерну» [11, 38].

Відносини між хореографією та аудіовізуальним мистецтвом історично були дуже тісними. Історичні прецеденти можна простежити до народження фотографії і кінотехнологій, оскільки танець та оптичні середовища були пов'язані з самого раннього втілення відтворюваних фотографічних зображень [11, 98].

Винахід кіно та технологій мав глибокий вплив на танець: на доступ до нього, на створення, розуміння та оцінку [8, 25]. Танцюристи знайшли спосіб включити камеру у свою практику в широкому спектрі можливостей: як дослідження та нотні інструменти, щоб записувати та вивчати рухи та техніку, аналізувати хореографії та документувати їх виконання. Танець як елемент можна знайти у фільмах, як задокументований театральний твір, через музичні відео, аж до художніх та експериментальних жанрів, де рух є основним.

Не дивно, що терміни рухоме зображення та кінофільм використовуються для візуального твору, який виглядає як рух. Вони означають хід історичного розвитку фільму, який почався з анімаційних послідовностей зображень, а також вирішальне значення руху як компонент [13, 11]. Ранні кінематографісти вважали, що для створення рухомих зображень їм потрібно було фотографувати рухомі об'єкти, тому логічно, що саме танцюристи

стали першим об'єктом ока камери. Т. Едісон у США, П. Елфельдт у Данії та брати Люм'єр у Франції були одними з перших винахідників, які експериментували із записом танцюристів наприкінці 1890-х рр. і на початку 1900-х рр. Усі вони працювали з танцюристами в різних контекстах, від тестування обладнання на кіностудіях до документування танців балетних труп.

Однією з помітних характеристик кіноносія є те, що він документує сам себе, і з технологічним прогресом багато з цих матеріалів сьогодні доступні для масового та безкоштовного перегляду на таких веб-сайтах, як YouTube і Vimeo. У перші кілька десятиліть розвитку технології рухомого зображення, танець знайшов своє місце як в експериментальних, так і в комерційних жанрах кіно, а режисери використовували принципи ритму та руху для створення динамічних послідовностей. Експериментальне або авангардне кіно виникло в 1920-1930-ті рр., разом із розквітом сюрреалізму як мистецького напрямку, що відображається у кіно через абстракції оповіді, які стають більш поетичними, без чітких персонажів чи сюжету. У 1924 р. художник Ф. Леже разом із Д. Мерфі та М. Реєм зняв свій знаковий фільм «Механіка балету», у якому експериментував із рухом і ритмом, створеними камерою (зображення, що швидко рухаються, є головною складовою фільму). Ідея полягала в тому, щоб зафіксувати пульсуючу енергію сучасного міського життя з надлишковою кількістю фрагментованих, миготливих, танцюючих, повторюваних зображень. Іншим чудовим прикладом абстрактного кіно є абстрактний анімаційний фільм «Діагональна симфонія» режисера В. Еггелінга. На початку є нахилена фігура, що складається здебільшого з прямих кутів, що поступово зростають, і протягом фільму зміщується, спотворюється та збирається, зникає та змінює форму таким чином, що сугестивно та абстрактно нагадує багато об'єктів і навіть людей. Ці два фільми є ранніми прикладами ритмічної хореографії абстрактних об'єктів або зображень, що створили бачення танцю [10].

Американський художник, скульптор і кінорежисер Е. Етгінг зняв кілька короткометражних фільмів, у яких намагався використати кінематографічне середовище з художньою експресією та спілкуванням у поетичній манері, а один із них під назвою «ORAMUNDE27» (1933 р.) за участю М. Монтгомері ілюструє казку про Пеллеаса та

Мелізанду за допомогою танцю. Інший напрямок танцю у фільмі виник у 1930-ті рр., коли голлівудська індустрія розваг прийняла танець як важливий компонент. Здебільшого він залишився в жанрі музичної комедії, який процвітав до 1950-х рр. З точки зору кінематографії, кадри танцю широкі, камера стежить за всім тілом танцюристів (Ф. Астером і Дж. Роджерс, Дж.Келлі та ін.), які рухаються в просторі без жодних рухів. Ці фільми вплинули на комодифікацію та видовищність танцю, одночасно сильно об'єктивізуючи тіла – особливо жіночі – і посилюючи їхню естетичну функцію.

Зображення тіл на екранах завжди було і залишається суперечливою темою. З середини ХХ ст. митці у сфері танцю та рухомих зображень розробили гібридну практику, яку зараз називають екранним танцем. Науковці стверджують, що не існує жодного чіткого моменту часу, який можна вважати часом зародження екранного танцю як незалежного виду мистецтва [13, 13].

Період контркультури 1960-х рр. ознаменував час, коли танець і кіно почали зливатися і трансформуватися в щось більше, а не просто доповнювати одне одного. Митці грали з абстрактними образами та відсутністю наративів, дисонансною музикою та різними елементами, якими вони могли маніпулювати. Окрім того, знімальне обладнання стає меншим і легшим, а також доступнішим – це демократизувало кіно та надало засоби виробництва ширшим масам, уможлививши розвиток художнього і альтернативного кіно. У міру того, як у 1970-1980-ті рр. відбувся технологічний прогрес у зйомках, результати ставали все більш експериментальними і водночас більш витонченими, завдяки діяльності М. Монк, Е. Грінфілд, М. Каннінгема, який зацікавився саме створенням танцю, який знімали б на камеру. Він співпрацював із режисерами Ч. Атласом та Е. Капланом і експериментував із принципом переміщення камери як частини хореографії, а не просто як пасивного спостерігача, змінюючи перспективу та фокус, використовуючи редагування та маніпуляції зображеннями, щоб переплітати сцени та досліджувати відеоносій. У дослідженні нових медіа М. Каннінгем захопився телебаченням, де знайшов правильну аудиторію, яка відповідала його ідеї щодо децентралізації сценічного простору. Серед інших відомих хореографів, які прийняли нові медіа та досліджували взаємодію художніх інструментів між танцем і екраном, варто

згадати П. Бауш, А. Т. де Кеерсмакер, В. Вандекубус, В. Форсайта, британську компанію фізичного театру DV8 та ін. [13, 14].

На початку XXI ст. екранний танець продовжував розвиватися у двох напрямках: він проник у комерційний простір і продовжував поглиблювати свою присутність у експериментальних аудіовізуальних творах. Комерційний простір відноситься до індустрії розваг, яка бере свій початок у кіно та телебаченні та використовує найпередовіші технології та впровадження сучасного дизайну, що сприяло розвитку екранного танцю в цьому сенсі. З іншого боку, експериментальний жанр екранного танцю розширює практику, підходячи до неї нетрадиційно, наважуючись на нові жанри та відкриваючи нові перспективи. Практики продовжували розвиватися в різних напрямках: існують оригінальні хореографії, розроблені для екрану, екранні адаптації існуючих хореографій і хореографії, створені в редагуванні за допомогою програмного забезпечення, що дозволяє створювати нові та нетрадиційні способи переживання руху.

На сучасному етапі екранний танець стає формою, що практикується все ширше та все більше присутня на постійно зростаючій кількості екранів. Цифрові платформи та соціальні медіа поступово взяли на себе роль розповсюджувача екранного танцю. Цифрова сфера, незалежно від того, чи зустрічається вона в Інтернеті, чи на сцені, надає творчий потенціал для хореографів і танцюристів, які хочуть заглибитися в це глибше. З'являються нові способи споживання танцю, оскільки виробництво та розповсюдження стають децентралізованими, митці створюють нові коди, процедури та конвенції, користуючись цифровими інструментами, граючи з ними або перетворюючи їх.

Підсумовуючи, можна констатувати, що існує ще багато запитань про дотик, сприйняття, екран, простір, час, наративи, суспільство, працю, економіку, ринок, промисловість, виробництво та політику, що стосуються екранного танцю. Екран є і продовжує залишатися інструментом для бачення та переосмислення тіла і його оточення, а також дозволяє екранному танцю взяти на себе роль майданчика для створення інформації, оповідання історій, спілкування з іншими, ідентифікації та просування соціокультурної свідомості.

Тенденції соціокультурного простору характерні для початку 2020-х рр. підштовхнули танці до цифрових технологій.

Наразі одним із нагальних питань культурології є те, як сприйняття цифрової культури може допомогти танцю залишатися актуальним, сприяти інноваціям, і яку роль може відіграти екранний танець у цьому процесі, що відкриває перспективи подальших досліджень.

Висновки. У науковій літературі не існує жорстких критеріїв для визначення екранного танцю. Протягом історичного розвитку ця форма мистецтва зазвичай означувалася рядом термінів, обмежених вказівками на матеріальність (відеотанець, кінотанець, танцювальний фільм та ін.), проте саме екранний танець формулює спільний знаменник між ними. У межах проблематики діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва екранний танець можна розглядати як форму дослідження, що вивчає взаємозв'язки між композицією, хореографічною мовою та значеннями тіла, руху, простору і часу в контексті сучасних дебатів про культурні практики.

Екранний танець може приймати різноманітні форми та риси і перетинати жанри, без обмежень в тому, як може відбуватися виробництво, знімання, монтаж та розповсюдження. Співіснування хореографічного і аудіовізуального в концепції екранного танцю характеризується постійною динамічною взаємодією, специфіку якого визначають інноваційні технологічні винаходи та тенденції соціокультурного простору.

### *Література*

1. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця XX – початку XXI століття. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
2. Бойко О. С. Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність. Вісник КНКМ. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36. С. 66–76.
3. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 225 с.
4. Лупак Н. М., Водяний Б. О., Щур Л. Б. Нові грані хореографії: танець-перфоманс як медіатекст. *Мистецтво та освіта*. 2023. № 3 (109). С. 54–59.
5. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. С. 159-163.
6. Павлюк Т. С. Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. Культура і сучасність. 2018. № 2. С. 101–105.
7. Arendell T. D., Barnes R. Theoretical Duet. In *Dance's Duet with the Camera: Motion Pictures*. Eds.

Telory D. Arendell and Ruth Barnes. London: Palgrave MacMillan, 2016. pp. 49-68.

8. Billman L. B. Music Video as Short Form Dance Film. In *Envisioning Dance on Film and Video* (1st ed.). Routledge, 2000.

9. Carroll N. Toward a Definition of Moving-Picture Dance. *The International Journal of Screendance*. 2018. Vol. 1. pp. 111–125.

10. Pajala-Assefa H. Dance Film – an Alliance of Dance and Moving Image. Theatre Academy University of the Arts Helsinki. 2023. URL : <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/dance-film-an-alliance-of-dance-and-moving-image/> (дата звернення: 03.07.2024).

11. Rosenberg D. *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford University Press, 2012. 216 p.

12. Rosenberg D. Excavating Genres. *The International Journal of Screendance*. 2018. no. 1. pp. 63–73.

13. Tančić M. Screendance. The current and future role of the medium within an increasingly digitized age. Thesis. Budapest Contemporary Dance Academy. Budapest, 2023. 50 p. URL : [https://bcdc.hu/wp-content/uploads/2023/09/Milica\\_Tancic\\_BA\\_2023.pdf](https://bcdc.hu/wp-content/uploads/2023/09/Milica_Tancic_BA_2023.pdf) (дата звернення: 10.07.2024).

### References

1. Basela, D. D. (2015). Dance Shows of Late 20th – Early 21st Centuries. Culture and Art in Modern World, 16, 84–89 [in Ukrainian].

2. Boiko, O. S. (2017). Television Dance Shows in Ukraine: History and Modernity. *Bulletin of the KNKM. Art History*, 36, 66–76 [in Ukrainian].

3. Krys, A. I. (2023). Stage Ballroom Choreography as a Phenomenon of Modern Performing Arts. *Ph.D Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Lupak, N. M., Vodiany, B. O., & Shchur, L. B. (2023). New Facets of Choreography:

Performance Dance as a Media Text. *Art and Education*, 3 (109), 54–59 [in Ukrainian].

5. Nakonechna, O. V. (2017). Problems and Prospects of Dance Show Programmes in Ukraine. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 159–163 [in Ukrainian].

6. Pavliuk, T. S. (2018). Ballroom Choreography in the Modern Media Space. *Culture and Modernity*, 2, 101–105 [in Ukrainian].

7. Arendell, T. D., & Barnes, R. (2016). Theoretical Duet. In *Dance's Duet with the Camera: Motion Pictures*. Eds. Telory D. Arendell and Ruth Barnes. London, 49–68 [in English].

8. Billman, L. B. (2000). Music Video as Short Form Dance Film. In *Envisioning Dance on Film and Video* (1st ed.). Routledge [in English].

9. Carroll, N. (2018). Toward a Definition of Moving-Picture Dance. *International Journal of Screendance*, 1, 111–125 [in English].

10. Pajala-Assefa, H. (2023). Dance Film – an Alliance of Dance and Moving Image. Theatre Academy University of the Arts Helsinki. URL: <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/dance-film-an-alliance-of-dance-and-moving-image/> [in English].

11. Rosenberg, D. (2012). *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford University Press [in English].

12. Rosenberg, D. (2018). Excavating Genres. *International Journal of Screendance*, 1, 63–73 [in English].

13. Tančić, M. (2023). Screendance. The Current and Future Role of the Medium within an Increasingly Digitized Age. *PhD Thesis*. Budapest. URL: [https://bcdc.hu/wp-content/uploads/2023/09/Milica\\_Tancic\\_BA\\_2023.pdf](https://bcdc.hu/wp-content/uploads/2023/09/Milica_Tancic_BA_2023.pdf) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2024  
Отримано після доопрацювання 15.08.2024  
Прийнято до друку 22.08.2024*