

УДК 37.013.73

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356281

Цитування:

Гриценюк Р. А. Особливості використання хореографічних форм у кіномистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 233–238.

Гриценюк Роман Анатолійович,
доцент кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0002-5361-7210>
flashrivnedance@ukr.net

Hrytseniuk R. (2026). Features of the Use of Choreographic Forms in Film. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 233–238 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ФОРМ У КІНОМИСТЕЦТВІ

Мета статті – виявити особливості використання хореографічних форм у кіноторах. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, теоретичний метод, системний метод, типологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику використання хореографічних форм у кіновиробництві в історичній ретроспективі та запропоновано авторську типологізацію. **Висновки.** Використання хореографічних форм дозволяє суттєво розширювати межі твору з урахуванням особливостей кінематографічного середовища: від використання різних кадрів до рухів камери, від трюків до монтажу. У свою чергу кіно – одне з тих медіа, що робить хореографічні форми відтворюваними. За результатами дослідження можна констатувати, що: у кіномистецтві використання хореографічних форм зумовлено відповідністю функціонального призначення (атракція, репрезентації хореографічного твору як частини культурного спадку, посилення емоційного впливу епізоду, розкриття особистості персонажа та ін.), що залежить від форм та жанрів кінотвору, сюжету та режисерського бачення; серед стилів та напрямів, до яких звертаються постановники – хореографічні форми бального танцю, класичного танцю, сценічного бального танцю, сучасного танцю, танцю контемпорарі, стріт денс та ін.); найбільш поширеними хореографічними формами в кіноторах є: мала хореографічна форма (соло, дует), велика (ансамблева) хореографічна форма, музично-танцювальна форма, розважальна форма та ін.). Спільними для всіх хореографічних форм, що використовуються в кіномистецтві є такі компоненти як: кінетична динаміка, ритмічний малюнок танцю та рівень його відповідності музичній складовій, обігрування просторової складової, синхронізація/асинхронізація рухів танцюристів та ін. Для посилення емоційної складової, у художніх фільмах зазвичай використовуються малі хореографічні форми (соло та дуети), що надає можливість широкої варіативності репрезентації почуттів (ніжності, пристрасті, любові, ненависті, гніву, радості, боротьби, втрати, суму, свободи та ін.). Ансамблеві форми найчастіше використовуються з метою розкриття наративної складової та посилення видовищності кінотвору.

Ключові слова: хореографічні форми, танець, кіноіндустрія, кінофільм, атракція, емоційний вплив, соло, дует, ансамблева форма.

Hrytseniuk Roman, Honoured Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University

Features of the Use of Choreographic Forms in Film

The purpose of the article is to identify the features of the use of choreographic forms in film works. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, theoretical method, system method, typological method, method of comparative analysis, method of art history analysis were applied. **Scientific novelty.** The problems of using choreographic forms in film production were studied in a historical retrospective and an author's typology was proposed. **Conclusions.** The use of choreographic forms allows the author to significantly expand the boundaries of the work, taking into account the features of the cinematic environment: from the use of different frames to camera movements, from tricks to editing. In turn, cinema is one of those media that makes choreographic forms reproducible. According to the results of the study, it can be stated that: in cinema, the use of choreographic forms is determined by the correspondence of the functional purpose (attraction, representation of a choreographic work as part of cultural heritage, strengthening the emotional impact of an episode, revealing the character's personality), which depends on the forms and genres of the film work, the plot and the director's vision. Among the styles and directions that directors turn to are the choreographic forms of ballroom dance, classical dance, stage ballroom dance, modern dance, contemporary dance, street dance). The most common choreographic forms in cinema are small choreographic form (solo, duet), large

(ensemble) choreographic form, musical and dance form, and entertainment form). Common to all choreographic forms used in cinema are such components as kinetic dynamics, rhythmic pattern of dance and the level of its correspondence to the musical component, playing of the spatial component, synchronisation/asynchronisation of dancers' movements. To enhance the emotional component, feature films usually use small choreographic forms (solos and duets), which allows for a wide variety of representation of feelings (tenderness, passion, love, hatred, anger, joy, struggle, loss, sadness, freedom). Ensemble forms are most often used to reveal the narrative component and enhance the spectacle of the film.

Keywords: choreographic forms, dance, film industry, film, attraction, emotional impact, solo, duet, ensemble form.

Актуальність теми дослідження. Використання різноманітних хореографічних форм у кіномистецтві, завдяки широким зображально-виражальним можливостям танцю, відіграє важливу роль протягом всього історичного розвитку кіноіндустрії. Водночас завдяки кіномистецтву різноманітні хореографічні форми не лише отримують масштабну популяризацію, але й набувають нових рис, відповідно до кіноестетики та жанрової специфіки. Величезний взаємовплив, що відбувається між хореографічним мистецтвом та одним із найпопулярніших суміжних видів мистецтв – кіно, зумовлює актуальність дослідження різноманітних аспектів даної проблематики з позицій сучасної гуманітаристики.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості використання танцю в суміжних мистецтвах, зокрема кіномистецтві перебуває у колі наукових інтересів багатьох закордонних та українських вчених. Так, наприклад, серед представників вітчизняного академічного виміру так чи інакше означене питання розглядалося у дослідженнях та публікаціях А. Крися [2] (вплив технічних особливостей екранних мистецтв, зокрема кіно на створення нового художньо-естетичного рівня репрезентації сценічної бальної хореографії), Д. Демехіна [1] (особливості феномену екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва), Г. Погребняк [3] (специфіка режисерських засобів адаптації хореографічного мистецтва в екранній площині), Г. Фількевич [4] (взаємодія та взаємовплив танцю та екранних мистецтв) та ін. Широкий спектр означеної проблематики вимагає подальших наукових досліджень, зокрема більшого висвітлення потребує аспект використання у творах кіноіндустрії різноманітних хореографічних форм.

Мета статті – виявити особливості використання хореографічних форм у кінотворах.

Виклад основного матеріалу. Танець, повне вираження тіла, психіки та людського духу, – це універсальна мова, що існує з

давніх-давен. Для психіки танець рівнозначний прагненню надати тілу іншу ідентичність, яка виникає з інтенсивного відчуття себе. Танець – це безпосередній засіб невербального спілкування; його супроводом зазвичай є музика, але іноді це музикальність тиші, невідчутний шелест тіла, що простежує його еволюцію в просторі. Танець – це дисципліна, найближча до природи, індивідуальна та колективна людська інтерпретація форм стихій у вічному русі – вітру, води, неба.

Хореографічне та кіномистецтво несуть у собі дуже інтимну потребу вираження. Танець, як у кіно, так і в повсякденному житті, знаходить свій найбільший імпульс у близькості та обміні з іншими: він розповідає про очікування та імпульси спільноти, інсценізуючи потребу проявити своє буття, свій стан. Дослідники наголошують на тому, що «танець все ще є привілейованим простором, у якому можна пережити інший вимір, навіть у повсякденному житті, способом відновити зв'язок зі своїм внутрішнім «я» та дати волю виразному щастю, яке лежить у кожній людині, незалежно від її соціального статусу, культури та навіть інтелектуальних здібностей та моторних навичок» [8, 5]. Отже, кіно спирається на всесвіт танцю, щоб розкрити нарративну складову, посилити емоційне навантаження та ін.

Зображення танцю в кіно створює ілюзію того, що тілесність у своєму найвищому художньо-експресивному імпульсі закарбовується в погляді глядача та залишається там протягом усього фільму, можливо, навіть після самого перегляду. Кінематографічний образ танцю подвоює задоволення від перегляду. Кожен фільм із танцювальною сценою «містить сліди надзвичайної життєвої сили, краплі Еросу, так само як і в іншому випадку він може передати енергію, яка раптово повертає свій рух до Танатосу та руйнує тіло в *danse macabre*» [8, 4].

Динамічна сутність танцю добре поєднується із середовищем, яке відтворює рух, а кіно переписує та розширює власні

естетичні та композиційні правила, максимально їх удосконалюючи [11, 11]. «Не маючи раціоналізуючого засобу слів, хореографічні форми надають кінотвору тієї безпосередності, яку може мати лише тіло» [11, 11], позиціонує себе як носіїв впізнаваних символів та цінностей, таких як захоплення, біль, пристрасть, гармонія та ін. Зображення танцю в кіно створює ілюзію того, що тілесність, у своєму найвищому художньо-експресивному імпульсі, відображена в погляді глядача і не залишає його протягом усього фільму, а можливо, навіть після самого перегляду [8, 5].

Існує багато «сфер дотику» між кіно та танцем: рух, який у танці виникає з тіла, світла, декорацій та ліній; а в кіно – завдяки динаміці камер, акторів та контексту, ритм, що є основою усієї хореографічної чи кінокомпозиції та ін. Дж. Мекас розглядає кіно як двосторонню діяльність, взаємодію, в якій рухи камери є відображенням рухів тіла, що, у свою чергу, є відображенням емоційних рухів та думок, мотивованих тим, що походить від бачення [9, 55]. У «кінематографічному танці рух розбивається на статичні фрагменти, а потім реконструюється. У той час як у справжньому танці рух існує і є реальним, коли танець знімається на плівку, рух задається ілюзією плинності [10, 11.]. Отже, поєднання цих двох видів мистецтва дозволяє інновації, які були б неможливі, якби кожне з них було досягнуто окремо завдяки своїй специфіці. Стосунки танцю та кіно є одночасно і спілкуванням, і конфліктом, тому зрозуміло, що в деяких фільмах існує ідеальний симбіоз між кіно та танцем, де здібності кожного однаково підкреслюються, а в інших є розбіжності, де кожен конкурує за привілей вираження власної сутності [12, 34].

На філософському рівні «кіно – типовий приклад хибного руху: воно відбувається з миттєвими фрагментами, які називаються зображеннями, та безособовим, однорідним та абстрактним рухом або часом, який є камерою, що змушує зображення дефілювати... Кіно пропонує можливість того, що образ-час одразу стає образом-рухом [5, 19] На думку філософа, кінематографія полягає у «створенні» «історій з блоками часу руху», так само як танець полягає у «створенні» «історій з блоками часу руху» в тілі. Ж. Дельоз також стверджує, що стосовно танцю (як і міму та балету), кінематограф сприяє звільненню цінностей, які більше не є жорсткими та канонізованими, таким чином стаючи дією, здатною протистояти та реагувати на

сингулярності соціальної системи [5, 22].

Танець фактично визначається як жива вистава, що характеризується своєю швидкоплинною природою. Завдяки кінематографії танцюриста та його рухи можна зафіксувати на плівці та зробити нескінченно відтворюваними. Це, безумовно, зраджує досвід, отриманий від живого виконання, репрезентації тіла тут і зараз, але водночас являє собою можливу альтернативу «швидкоплинності» таких виступів. У цьому випадку кінематографічний засіб дозволяє зберегти хореографічну пам'ять, роблячи її безсмертною.

Танець – це тіло, яке рухається, дихає та живе через живу виставу; це означає, що аудіовізуальний носій повинен включати вимір живої вистави, інакше він ризикує втратити унікальні характеристики, що лежать в основі художнього вираження. За З. Кракауером, танець, знятий на відео та перенесений на великий екран виглядатиме монотонним та плоским, оскільки «танець досягає кінематографічної цінності лише тоді, коли він є частиною та елементом реальності» [7, 130]. Варто зазначити, що коли танець знімається для великого екрану, використовуються певні технічні засоби для покращення його постановки. Це також означає, що хореографічні форми, створені спеціально для кіно, не можуть бути досліджені чи навіть спостережені так само, як живий виступ, оскільки контакт з аудіовізуальним середовищем нав'язує хореографу не лише різні творчі терміни, але й неочікувані умови та обмеження.

Структура відео фактично базується на кадрі, який, серед своїх можливостей, дозволяє використовувати різні масштаби, різні ракурси камери, рухи від одного кадру до іншого, розрізи в полі зору та чіткі рухи камери. У кадрі також є всесвіт, який знімається, що відрізняється різними положеннями або динамікою тіл та об'єктів порівняно з динамікою камери. Цей зв'язок, що виникає з імпульсів, що рухають, у випадку танцю, рухом танцюриста, якого знімають, та технічними потребами режисера, дозволяє створити витвір мистецтва шляхом поєднання цих двох ресурсів. Не менш важливою є функція монтажу, яка набуває значного значення, оскільки створює ритм і рух; ритм і рух можуть виражати себе у стосунках аналогії, дисонансу або навіть контрасту як щодо музичної доріжки та використаних звукових елементів, так і руху тіл у просторі.

У кіноіндустрії використовуються

хореографічні форми всіх напрямів та стилі, від бальних до латиноамериканських, від східних танців до вуличних.

У закордонному науковому вимірі існує поділ на:

- кінотвори, в яких танець використовується для репрезентації культурного спадку та з метою передачі наступним поколінням (документальні фільми на тему танцю, хореографічні архіви, зафільмовані хореографічні вистави та ін., що надають можливість вивчати танцювальні практики різних народів, як традиційні, так і сучасні);

- фільми, в яких танець виконує розважальну та гедоністичну функцію (танець є атракцією і використовується як доповнення візуального ряду з метою посилення захоплення від аудіовізуального твору завдяки тому захопленню, яке він справляє на глядача);

- кінофільми, в яких танцю відведена провідна роль, оскільки він спеціально створений для розкриття особистості героя, посилення його якостей та ін. (наприклад, фільми Ф. Астера) [11, 18].

Документальний фільм про танець знімали з часів зародження кінематографа, про що свідчить хореографія Л. Фуллер «Танець Серпантин», екранізацію якої приписують братам Люм'єр (1896). «Танець Серпантин» вважається одним із джерел сучасного танцю, оскільки значення танцю полягає не в наративі, а в русі тіла в часі, а зйомки проводилися для того, щоб «репрезентувати» твір [6, 374]. Нове кіно або експериментальне кіно не «репрезентує» постмодерністський танець, а радше вивчає його візуально та «презентує», як у фільмах крупним планом «Рука в руках» (1966) та «Тріо А» (1966–1978), обидва роботи Райнер, або «Накопичення» (1971) Тріші Браун.

А. Крись наголошує, що звернення до сценічної бальної хореографії у кінофільмах зазвичай обґрунтовано з позицій «створення відповідної атмосфери місця дії, естетики та емоційного аспекту; використання сценічних форм бального танцю як головного драматургічного стрижня та введення танцювальних сцен для посилення «гостроти» та «ефектності» [2, 5].

Варто зазначити, що кіноіндустрія здійснює потужний вплив на популяризацію хореографічних стилів та форм. Так, наприклад, поширенню в Європі та Америці Танго, яке виникло на Кубі, поєднавши африканські, європейські та південноамериканські традиції, і отримало

широку популяризацію в Аргентині приблизно в 1880 р., між Буенос-Айресом, Ріо-де-ла-Платою та Монтевідео, сприяв сам кінематограф. Танго несе в собі систему спільних символів та цінностей на такі теми, як залицяння, пристрасть, ревності, а також чоловічі та жіночі ролі в парах, відтак було присутнє в кінотворках протягом усієї історії кіно з різними функціями, надаючи сильних конотацій та точних значень історіям, які воно розповідає [11, 262]. Серед найбільш показових прикладів – «Каріока» («Політ до Ріо», США, 1933) Т. Фріленда, який знаменує собою першу появу пари Дж. Роджерс та Ф. Астера; «Валентино» (Великобританія/США, 1977) К. Рассела з Р. Нурієвим, «Евіта» (США, 1996) А. Паркера з Мадонною та А. Бандерасом, «Уроки танго» (США, 1997) С. Поттер, «Фріда» (США, Канада, Мексика, 2002) Дж. Теймор із С. Хаєк, «Потанцюємо?» (США, 2004) П. Челсома з Дж. Лопес та Р. Гіром, «Візьми ініціативу» (США, 2006) Л. Фрідлендер та ін.

Танець також може служити для розповіді або характеристики історичної чи політичної події, беручи на себе певні ролі завдяки своїй таємничій аурі та культурним особливостям. Улюбленою темою в кінематографі 1940-1950-х рр. є історія балерини, граціозної, але з нижчого класу, якій вдається спокусити і стати дружиною дворянина завдяки своїй чарівності, хитрості і навіть спокусі танцю, що натякає на легковажність і привабливість [11, 270] (наприклад, «Опівночі», США, 1939, М. Лейзена або «Принц і танцівниця», Великобританія, 1957, Л. Олів'є з М. Монро).

Танцювальні фільми можуть мати трагічний кінець. Одним із найкращих фільмів ХХ ст. та найкращим балетним фільмом в історії кіно, що отримав кілька премій «Оскар» у 1949 р., «Золотий глобус» і премію ВАФТА того ж року є фільм Червоні черевички» (Великобританія, 1948) М. Павелла та Е. Пресбургера. Танець повністю живить сюжет: балерина, знищена любов'ю до танцю та до композитора своєї трупи, танцює до самої смерті. Ще одним показовим прикладом цього жанру є фільм Д. Аронофскі «Чорний лебідь» (США, 2010), у якому танцівниця, яка бореться зі своїм іншим «я», зрештою скоює самогубство.

Танець із комічними ефектами – ще одна популярна тема серед режисерів. Історія часто зосереджується на чоловікові, який вдає з себе танцюриста, підкреслюючи найсмішніші та найвіддаленіші аспекти танцю за допомогою дуже кумедних хореографічних сцен [11, 277]

(наприклад, фільм П. Каттанео «Повний Монті», Великобританія, 1997).

Музично-танцювальна форма найбільше використовується в мюзиклах – «Мулен Руж!» (США, 2001) Б. Лурмана, «Чикаго» (США, Німеччина, 2002) Р. Маршалла та ін.

З позицій хореографічного мистецтва можна запропонувати типологізувати випадки використання хореографічних форм в кіноіндустрії за:

1) стилем та напрямом (хореографічні форми бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю, танцю контемпорарі, стріт денс та ін.);

2) специфікою хореографічної форми: балет, мала хореографічна форма, велика (ансамблева) хореографічна форма, музично-танцювальна форма, розважальна форма, новітня форма, джазова форма, синтезована форма, молодіжна форма, соціальна форма та ін.);

3) функціональним призначенням (з метою посилення атракційного аспекту, з метою репрезентації хореографічного твору як частини культурного спадку, з метою посилення емоційного впливу епізоду, з метою розповіді історії, розкриття особистості персонажа, посилення художньо-естетичного рівня візуального ряду, візуальної виразності кінотвору в цілому та ін.).

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено проблематику використання хореографічних форм у кінотворстві в історичній ретроспективі та запропоновано авторську типологізацію.

Висновки. Використання хореографічних форм дозволяє суттєво розширювати межі твору з урахуванням особливостей кінематографічного середовища: від використання різних кадрів до рухів камери, від трюків до монтажу. У свою чергу кіно – одне з тих медіа, що робить хореографічні форми відтворюваними. За результатами дослідження можна констатувати, що: у кіномистецтві використання хореографічних форм зумовлено відповідністю функціонального призначення (атракція, репрезентації хореографічного твору як частини культурного спадку, посилення емоційного впливу епізоду, розкриття особистості персонажа та ін.), що залежить від форм та жанрів кінотвору, сюжету та режисерського бачення; серед стилів та напрямів, до яких звертаються постановники – хореографічні форми бального танцю, класичного танцю, сценічного бального танцю, сучасного танцю, танцю контемпорарі, стріт

денс та ін.); найбільш поширеними хореографічними формами в кінотворах є: мала хореографічна форма (соло, дует), велика (ансамблева) хореографічна форма, музично-танцювальна форма, розважальна форма та ін.). Спільними для всіх хореографічних форм, що використовуються в кіномистецтві є такі компоненти як: кінетична динаміка, ритмічний малюнок танцю та рівень його відповідності музичній складовій, обігрування просторової складової, синхронізація/асинхронізація рухів танцюристів та ін. Для посилення емоційної складової, у художніх фільмах зазвичай використовуються малі хореографічні форми (соло та дуети), що надає можливість широкої варіативності репрезентації почуттів (ніжності, пристрасті, любові, ненависті, гніву, радості, боротьби, втрати, суму, свободи та ін.). Ансамблеві форми найчастіше використовуються з метою розкриття наративної складової та посилення видовищності кінотвору.

Література

1. Демехін Д. В. Феномен екранного танцю в контексті діалогізму хореографічного та аудіовізуального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 71–76. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313273>.
2. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 225 с.
3. Погребняк Г. П. Культура танцю в екранносценічному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 156–163. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313302>.
4. Фількевич Г. Танець та екранні мистецтва: започаткування і розвиток контактів. *Науковий вісник кийвського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 22. С. 94–100.
5. Deleuze G. *L'immagine-movimento*, Cinema I. Einaudi. 2016. 283 p.
6. Hee Jeong O. Recognizing Dance in the Ordinary Movement on Screen. *En Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Oxford University Press, 2011. pp. 372–377.
7. Kracauer S. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962. 100 p.
8. Massimilla B. Cinema e danza. *EIDOS*. 2010. № 18. Pp. 4–7. URL: https://www.eidoscinema.it/documenti/Eidos_N18.pdf (дата звернення: 05.12.2025).
9. Mekas J. *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959–1971*. Columbia University Press, 2016. 360 p.
10. Pezzella M. *Estetica del cinema*, Il Mulino,

Bologna 1996. 144 p.

11. Rosso F. Cinema e danza. Storia di un passo a due, Utet, Torino 2008. 336 p.

12. Valeri G. Il Cinema con e di Pina Bausch. Università Ca' Foscari di Venezia, 2012. 196 p. URL: <https://unitesi.unive.it/retrieve/6ed49a98-55cc-4de0-b81f-e5a866e08a41/812756-1157057.pdf> (дата звернення: 14.12.2025).

References

1. Demiekhin, D. V. (2024). The phenomenon of screen dance in the context of the dialogism of choreographic and audiovisual art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 71–76. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313273> [in Ukrainian].

2. Krys, A. I. (2023). Stage ballroom choreography as a phenomenon of modern performing arts. Phd Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].

3. Pohrebniak, H. P. (2024). Dance culture in screen-stage discourse. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 156–163. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313302> [in Ukrainian].

4. Filkevych, H. (2018). Dance and screen arts: the establishment and development of contacts. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary National University of Kyiv*, 22, 94–100 [in Ukrainian].

5. Deleuze, G. (2016). L'immagine-movimento, Cinema I. Einaudi [in Italian].

6. Hee Jeong, O. (2011). Recognizing Dance in the Ordinary Movement on Screen. En *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. Oxford University Press, 372–377 [in English].

7. Kracauer, S. (1962). Film: ritorno alla realtà fisica, Il Saggiatore, Milano [in Italian].

8. Massimilla, B. (2010). Cinema e danza. *EIDOS*, 18, 4–7. Retrieved from: https://www.eidoscinema.it/documenti/Eidos_N18.pdf [in Italian].

9. Mekas, J. (2016). *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959–1971*. Columbia University Press [in English].

10. Pezzella, M. (1996). Estetica del cinema, Il Mulino, Bologna [in Italian].

11. Rosso, F. (2008). Cinema e danza. Storia di un passo a due. Utet, Torino [in Italian].

12. Valeri, G. (2012). Il Cinema con e di Pina Bausch. Università Ca' Foscari di Venezia. Retrieved from: <https://unitesi.unive.it/retrieve/6ed49a98-55cc-4de0-b81f-e5a866e08a41/812756-1157057.pdf> [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2026
Отримано після доопрацювання 10.02.2026
Прийнято до друку 17.02.2026
Опубліковано 31.03.2026