

**« Voir le brouillard de l'intérieur » :
une poétique de la matière et du récit dans
Le Petit Hérisson dans le brouillard
de Youri Norstein**

Sophie LÉCOLE SOLNYCHKINE
Université de Toulouse – Jean Jaurès

Metteur en scène et peintre-animateur russe, Youri Norstein est né en 1941 à Andreïevka, dans la région de Penza, puis a grandi à Moscou. Parallèlement à ses études secondaires, il suit les cours d'une école d'art, puis intègre en 1959, pour un cycle de deux ans d'études de peintre-animateur, le studio de cinéma Soïouzmoultfilm, où il va travailler à partir de 1961¹. Il y côtoie de nombreux cinéastes et animateurs célèbres, mais c'est surtout sa rencontre avec Francheska Yarbousova (peintre-réalisatrice), qui sera déterminante, puisqu'elle deviendra sa femme et sa plus proche collaboratrice. Ils réaliseront ensemble cinq films, dont le dernier est toujours en cours de fabrication : *Le Renard et le Lièvre* [*Lisa i zajac*] (1973), *Le Héron et la Cigogne* [*Caplja i Žuravl'*] (1974), *Le Petit Hérisson dans le brouillard* [*Ěžik v tumane*] (1975), *Le Conte des contes* [*Skazka skazok*] (1979) et *Le Manteau* [*Šinel'*] (commencé en 1980).

Si Norstein confesse sa prime aversion pour le métier d'animateur et son désir de jeunesse de devenir peintre, il faut croire cependant que cette passion première aura nourri et guidé le travail de l'animateur, puisqu'il a fini par trouver dans les spécificités propres à l'animation les moyens de mettre en œuvre des pratiques qui permettent, à terme, de redéfinir la peinture.

Son cinéma se caractérise par le changement d'état des formes et des

1. Youri Norstein, *Franceska Yarbousova*, 2001.

textures qui composent, en les matérialisant, les éléments du récit. Au gré de ces transformations, la narration, entendue au sens classique du terme, semble dans ses films se dédoubler : elle désigne alors non seulement le déroulé des actions qui composent le récit du film, mais aussi l'histoire des altérations plastiques successives qui constituent la chair de l'image et qui construisent, photogramme après photogramme, ce que l'on pourrait qualifier de *scénario-matière* (alors par distinction du *scénario-récit*). En ce sens, la notion de scénario ne sera pas seulement envisagée ici au sens de « l'histoire », au sens de « ce que raconte le film », mais au sens de scénario des éléments plastiques, qui narrent, quant à eux, leur histoire propre, le récit de leurs métamorphoses. Qu'il nous soit ainsi permis de renouer avec les origines étymologiques du terme : l'italien *scenario*, autrefois utilisé dans le sens de « décor » puis de « description de la mise en scène », dérive du latin *scena*, « scène d'un théâtre », lui-même emprunté au grec *skênê*, « endroit abrité, tente », qui serait apparenté à l'indo-européen *skia*, « ombre », et l'on connaît la part mythographique de l'ombre, tout à la fois dans l'invention de la peinture et dans celle du dispositif cinématographique.

Toutefois, l'histoire ne s'arrête pas là, puisque, dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*, scénario-récit et scénario-matière œuvrent de concert. Le petit hérisson, tout comme le spectateur, font l'expérience sensible des matériaux mis en œuvre dans le chantier plastique de l'atelier, et le récit de leurs transformations tisse ensemble le niveau sémantique et le niveau plastique de l'œuvre, à tel point qu'ils semblent difficilement séparables par l'analyse. De cette imbrication, ressort une redéfinition de la notion même de narration filmique. Plus particulièrement, les formes paysagères mises en œuvre dans le film, à travers leurs métamorphoses, révèlent une forme de narrativité du matériau et de la matière, en inventant des dynamiques plastiques qui instaurent de fragiles rencontres entre fond et forme, entre dessin et couleur, entre distinct et confus, entre lumière et obscurité, entre profondeur et surface, entre relief et planéité, entre étalement et étagement. De ce travail sur la porosité des frontières entre récit et image, mais aussi entre matériau et matière, naît une forme d'expression singulière. *Le Petit Hérisson dans le brouillard* propose ainsi une esthétique de l'instabilité, qui déjoue les antinomies qui structurent la peinture classique² en faisant émerger un régime formel dont nous tenterons de relever les spécificités plastiques.

2. JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 179 et suivantes.

Des spatialités déliées et pourtant connexes

Les premiers plans du film, très simples en termes de dispositif, se composent d'un premier plan et d'un fond. Ils constituent un espace classique au sens pictural du terme. Rapidement, cet espace est perturbé, rendu instable, par le travail sur la représentation de matériaux naturellement instables comme l'eau ou le brouillard. Comment la matérialisation plastique, la figuration et l'animation de ces textures vont-elles perturber l'espace « classique » de la représentation ? L'étude des modalités plastiques de la mise en œuvre de l'eau, du brouillard, et, sur un autre volet, du travail sonore, permettra d'étudier comment Norstein parvient à créer un espace instable, qui se compose de spatialités multiples. Faites d'immédiateté et de contact à l'échelle du plan, reliées à la faveur du montage plastique, ces multiples spatialités constituent « un espace fluide, mouvant, sans ancrage ni polarisation³ », qui se donne « au toucher du regard », ce qui nous mènera, ensuite, à questionner la dimension haptique de ces espaces, que nous aborderons sous l'angle de l'expérience sensible du paysage.

Les premières séquences du film s'organisent selon un dispositif où le premier plan de l'image (quelques éléments paysagers : touffes d'herbe, évocation forestière) sur lequel chemine le hérisson, de profil, se découpe, en silhouette, sur fond de ciel. Cette représentation caractérisée par sa planéité va tout d'abord être ouverte, dilatée, mise en profondeur, par l'apparition d'un élément de décor exogène, en termes techniques mais aussi figuratifs, à ce premier espace. Il s'agit de l'intégration, à même le papier découpé et peint qui compose les éléments principaux du film, d'une séquence en prise de vue réelle d'un plan d'eau. Cette apparition se fait à la faveur d'un mouvement de caméra qui resserre d'abord le cadre sur le hérisson, pour ouvrir ensuite l'espace diégétique vers l'avant. Puis, lorsque le hérisson se dirige vers cet avant de l'image qui vient de s'ouvrir, apparaît dans le cadre une flaque d'eau qu'il doit contourner. Ici, scénario-récit et scénario-matière jouent la même partition : puisque c'est à la fois, du point de vue du récit, l'obstacle ainsi créé au parcours linéaire du hérisson, et, plastiquement, l'incidence de la lumière sur la surface de l'eau, qui viennent créer un espace *tiers* à même l'espace du film. Cet espace de la flaque est, en effet, un espace *autre* : au niveau perspectif,

3. « L'espace lisse donc l'espace spécifique de l'art haptique : c'est un espace sans profondeur, un espace d'immédiateté et de contact, qui permet au regard de palper l'objet, de se laisser investir par lui et de s'y perdre. [...] L'espace lisse, enté sur la notion de proximité, est aussi un espace aformel. Il ne contient ni formes ni sujets, mais se peuple de forces et de flux, constituant un espace fluide, mouvant, sans ancrage ni polarisation, sans empreinte qui ne soit éphémère. » BUYDENS, 2003, p. 132-134.

puisqu'il détermine un plan oblique par rapport à l'espace plan de l'image, et au niveau technique, puisqu'il est filmé (et probablement projeté au dernier plan de la multiplane) et pas dessiné. Toutefois, dans le temps même où s'inscrit son exogénéité à même la chair du film, l'espace de la flaque se trouve mis en cohérence, en continuité, à l'espace du film, grâce au travail du reflet des éléments dessinés du film sur sa surface (herbes, étoiles, hibou) et aux actions des personnages qui peuvent intervenir directement sur ses propriétés physiques : ainsi en est-il du hibou qui joue avec sa patte à en troubler la surface.

On retrouvera, plus tard dans le film, un dispositif identique en termes techniques, quoiqu'assez différent par l'effet produit, lorsque le hérisson, se dirigeant à l'aveugle dans le brouillard, finit par tomber dans la rivière. À nouveau, Norstein a recours à la prise de vue réelle pour figurer l'eau, à laquelle il superpose des couches de papiers découpés pour les décors des premiers plans (éléments de végétation) tandis que les ombres des arbres défilent en se reflétant à la surface de l'eau. Cependant, ici, l'espace représenté est plongé dans l'obscurité : les jointures entre les matériaux et les couches de calques se jouent donc sur fond de noir et peuvent de ce fait faire la part belle aux éclairages blancs, intenses, qui soulignent les contours des feuilles ou saisissent quelques reflets d'argent à la surface des eaux.

L'espace de l'eau, qui restait simple surface dans la séquence de la flaque d'eau, devient ici profondeur, lorsqu'y apparaît, en transparence, le poisson. Toutefois, cette transparence de l'eau, qui dévoile son intériorité, est rapidement refermée, et son opacité renforce le caractère mystérieux du poisson, qui était déjà souligné dans le texte par l'utilisation, en russe, de la forme pronominale indéfinie *kto-to*, « quelqu'un ». Une fois le hérisson sur la berge, la séquence se clôt sur l'image de l'eau, redevenue surface, agitée des mouvements du poisson rendu à son invisibilité, image dont l'étrangeté est soulignée par un *fortissimo* de cordes.

De façon tout à fait singulière, ce travail sur l'eau permet d'ouvrir, à même l'image, des spatialités déliées, hétérotopiques⁴, et qui pourtant sont rendues cohérentes, fluides, à la faveur du travail de montage et de composition de l'image, qui relie les espaces entre eux sur le mode d'un continuum, sans toutefois les contraindre à un ancrage.

Outre le travail de l'eau, c'est l'animation du brouillard qui constitue le morceau de bravoure du film. Comment s'organise ce second régime de perturbation de l'image, qui va se jouer sur le plan de la dissolution des contours, et, partant, instaurer une spatialité qui dialectise forme et fond, dessin et couleur, net et flou ?

4. Pas au sens marginalisant du terme (mise à l'écart de la société), mais au sens positif de recueil de l'imaginaire ; au sens, par exemple, où les cabanes d'enfant peuvent être hétérotopiques.

Après avoir traversé la forêt, nous débouchons sur une petite butte, image qui nous permet de découvrir un cheval blanc noyé dans le brouillard éponyme. Nous pouvons en apprécier la nature singulière grâce à un jeu d'animation en défilement parallaxe, principe qui sera réutilisé à plusieurs reprises dans le film pour animer le brouillard. Dessinées sur différents calques placés devant et derrière le calque du cheval, les nappes de brouillard défilent horizontalement à des vitesses différentes, créant ainsi une sorte de « perspective de mouvement », pour reprendre l'expression que James J. Gibson développe dans la perspective d'une approche écologique de la perception visuelle⁵. Mais ces calques défilent aussi dans des sens différents, ce qui a pour effet de rendre le caractère enveloppant et mystérieux du brouillard et, donc, de renforcer la dimension haptique de l'espace figuré.

L'entrée du hérisson dans le brouillard marque le seuil d'un espace autre, qui vient se superposer à l'espace concret de la diégèse non seulement en modifiant les contours des objets, mais en y apposant ses propres rationalités spatiales. Norstein parvient à figurer les « contours » de la nappe de brouillard, en inventant à cet effet une matière diaphane, cotonneuse, chiasmatique dans le sens où, transparente, elle se floute à proximité et, opaque, elle devient nette dans les lointains. C'est au travers de cette matière, dans laquelle l'animal pénètre afin d'en découvrir l'intériorité, que le hérisson évolue, transparait, disparaît, puis réapparaît, à la faveur des mouvements de caméra. Le brouillard forme donc à lui seul un « territoire », ou peut-être plutôt une forme de « spatialité » qui se superpose à l'espace diégétique, en en constituant une sorte de *double-corps*. Cet espace second participe tout à la fois de la diégèse et du montage (du scénario-récit et du scénario-matière, si l'on me suit dans cette terminologie) : le brouillard créé par Norstein est un élément de la narration, du *récit* cinématographique, le prétexte du film dont il est éponyme, mais il recèle aussi, du fait de ses propres caractéristiques plastiques (du fait de sa viscosité, de son adhésivité, de sa coalescence), la possibilité d'obtenir des effets de montage singuliers, notamment au niveau des raccords. Grâce à l'opportunité, pour les personnages, de disparaître dans le brouillard, c'est-à-dire dans une sorte de hors-champ « in »⁶, interne au cadre, le cinéaste peut se permettre des raccords qui, s'ils sont « faux » sur le plan d'une représentation classique de l'espace, ont pour effet de créer, à même le montage, une sorte de continuité, d'adhérence des plans et des espaces les uns aux autres, qui redoublent la viscosité du brouillard physique sur le plan de la grammaire de l'image. Par exemple, lorsque l'érinacé pénètre pour la première fois le brouillard, sa descente – sa disparition – progressive dans la nappe de brouillard s'enchaîne, sans *cut*, avec du brouillard, plein cadre. Ce

5. Voir notamment GIBSON, 2014.

6. Ou de « champ aveugle », pour reprendre l'expression bien connue de Pascal Bonitzer.

plein cadre gris fait alors office de « raccord », lorsque l'image qui suit (qui émerge du brouillard) relève d'une autre valeur de plan et montre le hérisson qui reparait de l'intérieur du cadre, depuis l'intérieur du brouillard : depuis une autre, sinon *localité*, du moins *spatialité*.

Enfin, pour finir sur la question de l'espace – ou des espaces – figurés dans le film, il faut mentionner le travail du son, qui permet, également, de construire des spatialités inédites. Le recours aux déformations de la parole, par opposition au travail des éléments musicaux, permet de créer des « lointains » intérieurs à l'espace représenté. Ainsi en est-il du travail sur la voix de l'ours, que l'on entend atténuée et avec un effet d'écho, et qui crée à l'espace que l'on a alors sous les yeux un espace à la fois éloigné et contigu. Autre exemple, au début du film, la représentation du puits, simple surface noire au premier plan de l'image, se trouve dotée d'une profondeur rendue palpable par le travail sur les propriétés sonores de l'espace physique. Plus tard, on retrouve ce même travail sur l'intériorité de l'arbre creux. Les personnages interagissent avec les qualités sonores de l'espace ainsi créé, dans un jeu d'expérimentation sensorielle qui s'articule alors à la question du paysage.

Le jeu des sensations : éprouver physiquement les éléments du paysage

Le dialogue entre scénario-récit et scénario-matière prend tout son sens chez Norstein lorsqu'il est matérialisé par le paysage. Ainsi, dans *Le Petit Hérisson dans le brouillard*, c'est *dans* et *par* le paysage que s'orchestre cette narration matériologique, ce récit de la transformation des textures et des dessins, par leurs traits successifs, les uns en les autres. Dans ce film plus que tout autre, le paysage n'est pas qu'un simple écran à l'action : il est acteur, presque personnage, il possède une fonction diégétique, en tissant la geste des protagonistes et le décor du film. Il détermine les actions du scénario-récit tout en créant la matérialité spatiale du scénario-matière.

Si le paysage revêt une telle fonction, c'est, on l'aura compris, dans la mesure où il est animé par des effets météorologiques. Le brouillard, bien sûr, qui métamorphose les formes habituelles du quotidien en les liant entre elles, les livrant ainsi au regard sous l'effet d'une modification perpétuelle (on pense par exemple au cheval-éléphant). Le vent, qui fait onduler les herbes hautes de la prairie, ride la surface d'une flaque d'eau, ou détache les feuilles de l'arbre. Mais aussi la nuit, qui obscurcit progressivement la forêt ou au contraire illumine les rives du ruisseau à la faveur d'un ciel limpide et constellé d'étoiles.

C'est à la séquence de l'entrée dans le brouillard que ce phénomène, qui lie scénario-récit et scénario-matière autour de la question de l'expérience haptique, rencontre la substance qui va à la fois guider le chantier d'expériences plastiques du réalisateur et conduire le récit des aventures perceptuelles du petit hérisson : le brouillard. On lit souvent sur les synopsis du film que *Le Petit Hérisson dans le brouillard* raconte l'histoire d'un hérisson qui se perd dans le brouillard, mais cela est faux, et la différence est parlante : il décide lui-même d'y entrer afin d'en faire l'expérience physique. Comme le souligne en effet la voix du récitant, le petit hérisson « se mit à descendre lentement la colline » « pour voir le brouillard de l'intérieur ». Le hérisson découvre d'abord l'effet du brouillard sur le cheval, puis l'éprouve du bout de la patte, comme on goûte la température de l'eau, avant d'oser y pénétrer. On est ici encore, comme on l'a vu plus haut avec l'eau, ou le puits, dans le désir d'expérimenter physiquement les éléments paysagers. Une fois entré dans le brouillard, le hérisson décrit les effets du brouillard sur lui. C'est d'abord sa voix qui se transforme en un chuchotement, comme si elle était assourdie par la matérialité cotonneuse du brouillard. « Voilà, je ne vois plus rien. Même pas mes pattes. » On retrouve, comme pour le travail de l'écho du puits, l'attention au travail sur le son, à la faveur d'une exploration de la manière dont le brouillard affecte la propagation du son. L'expérience physique du brouillard se joue tant visuellement que tactilement et auditivement, et, dans les trois cas, c'est à la transformation du monde connu que l'on assiste. S'il y a probablement, à l'origine du film, le désir d'expérimenter plastiquement la représentation de tels phénomènes, toute l'habileté de Norstein tient à ce que l'exploration de ces situations qui métamorphosent la nature de l'image soit également le propos du film, le but de ses personnages. Il y a là, plus qu'une simple rencontre de circonstance, superposition, imbrication, fusion entre le scénario-récit et le scénario-matière.

Ce jeu sur les sensations, à l'œuvre dans le film, peut se comprendre sur deux registres. Il est, d'abord, un moteur narratif, qui se change en motif lorsqu'il s'agit de faire correspondre et dialoguer, à même la matérialité du film, le scénario-récit et le scénario-matière. Le jeu exploratoire des personnages, qui éprouvent les possibilités physiques, tactiles, auditives, des éléments du décor paysager du film, devient le prétexte, pour l'animateur, d'une exploration des possibilités physiques des matériaux mis en œuvre dans le film. On rencontre ici un second niveau de lecture, qui ouvre alors sur le métafilmique, en dévoilant une ambition du cinéma d'animation, celle qui consiste à expérimenter les matériaux afin d'explorer leurs propriétés ; en les libérant de leurs valeurs et de leurs fonctions usuelles, l'animateur cherche à les inscrire dans de nouveaux scénarios d'usage, qui découvrent ainsi, d'image en image, les possibilités multiples auxquelles leur utilisation quotidienne ne donne pas accès. Dans le film de Norstein, les objets et les matériaux

du quotidien, une fois métamorphosés par le brouillard – en ce sens avatar cinématographique de la figure du peintre-animateur –, se révèlent surprenants de richesse pour nos sens : tactilement, auditivement, etc. Ils semblent ici *romantisés*, au sens de la « potentialisation qualitative » que donne Novalis⁷ à ce terme : ainsi, donner à l'ordinaire un sens élevé, donner au commun un aspect mystérieux, donner au connu la dignité de l'inconnu, donner au fini l'apparence de l'infini, et inversement : donner à l'infini, au mystique, à l'inconnu, l'aspect du quotidien, du banal, les rendre simples et évidents, reviendrait à *romantiser* les objets du monde. Ici, cette romantisation débouche sur une narrativité du matériau, qui mène à la détermination de nouvelles matérialités filmiques engageant, pour le spectateur, la découverte de régimes de sensation inédits, qui traversent les antinomies classiques de la peinture, en les dialectisant. Ces multiples rencontres – qui croisent syntagme et paradigme –, celle du récit et de l'image, celle du dessin et de la couleur, celle de la surface et de la profondeur, celle de la matière et du matériau, celle de la forme et du fond, rejoignent finalement la rencontre entre familiarité et étrangeté, qui se crée dans le film à la faveur d'un régime d'instabilités et qui pourrait relever de « l'ébranlement et l'écroulement de l'habituel⁸ », dont H. G. Gadamer faisait, en son temps, la marque de l'œuvre d'art lorsqu'elle nous touche.

Rejouée par les techniques de l'animation de Norstein, la densité molle, froide et humide du brouillard acquiert une douceur accueillante, exerce une attirance fantasmatique (ou fantomatique), favorable à une modification incessante du lieu sous le regard qui cherche à le deviner. À ce titre, le brouillard exploré par le petit hérisson pourrait être repéré comme l'une des séquences de la grande histoire iconographique des brumes, des bruines, des crachins, des averses, des pluies, lentes ou rapides, d'automne ou d'hiver, qui, depuis la peinture jusque dans le cinéma, travaillent à (re-)modeler la représentation du monde.

7. « Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitative. Le Soi inférieur en cette opération est identifié à un Soi meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise – l'opération s'inverse pour le plus haut, l'inconnu, le mystique, l'infini – elle est logarithmée par cette liaison – Elle reçoit une expression courante », in NOVALIS, 2002, p. 46.

8. GADAMER, 1991, p. 149.

Bibliographie

BUYDENS Mireille, 2003, « Espace lisse/Espace strié », in SASSO Robert & VILLANI Arnaud (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis 3, Vrin, Paris, p.132-134.

GADAMER Hans Georg, 1991, *L'Art de comprendre 2. Herméneutique de l'expérience humaine*, trad. FORGET Philippe, Aubier, Paris.

GIBSON James Jerome, 2014, *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. PUTOIS Olivier, Éd. Dehors, Bellevaux.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, 1997, *La lettre volante : quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne nouvelle (coll. L'œil vivant), Paris.

NOVALIS, 2002, *Le monde doit être romantisé*, Éditions Allia, Paris.

Youri Norstein, Franceska Yarbousova, 16 mars-15 juillet 2001, [catalogue d'exposition], salle Saint-Jean, Hôtel de ville de Paris, Association pour la promotion des arts, Paris.

Résumé : le cinéma de Youri Norstein se caractérise par le changement d'état des formes et des textures qui composent, en les matérialisant, les éléments du récit. Au gré de ces transformations, la narration, entendue au sens classique du terme, semble dans ses films se dédoubler : elle désigne alors non seulement le déroulé des actions qui composent le récit du film, mais aussi l'histoire des altérations plastiques successives qui constituent la chair de l'image et qui construisent, photogramme après photogramme, ce que l'on pourrait qualifier de scénario matière (par distinction du scénario récit).

Mots-clefs : Poétique de la matière, Représentation des éléments (eau, brouillard), Effets météorologiques, Métamorphose, Plasticité, Scénario-matière et scénario-récit, Narration filmique, Expérience sensible, Esthétique de l'instabilité, Spatialité.

Seeing the Fog from Inside: Poetics of the Matter and the Tale in Yuri Norstein's The Hedgefog in the Fog

Abstract: we could define the cinema of Yuri Norstein as characterized by the change of status in the forms and textures materializing on the screen the elements of the story. According to these transformations, the narration – understood in the classical sense – seems to split in its films: it then designates not only the sequence of actions that compose the story of the film, but also the history of the successive plastic alterations constituting the flesh of the image and building photogram after photogram what one could describe as scenario-matter (by distinction of the scenario-narration).

Keywords: Poetics of matter, Representation of elements (water, fog), Weather effects, Metamorphosis, Plasticity, Matter-script and story-script, Film narration, Experiencing the sensible, Aesthetics of instability, Spatiality.

«Видеть туман внутреннего пространства»: поэтика материи и повествования в фильме Ёжик в тумане Юрия Норштейна

Абстракт: анимационное кино Юрия Норштейна мы могли бы определить через характерное для него изменение статуса форм и фактур, в которых материализуются на экране элементы повествования. Согласно этим трансформациям, рассказ – понимаемый в классическом смысле слова – претерпевает расщепление: он не только означает череду действий, которые составляют повествовательную канву фильма, но также и историю последовательных пластических изменений, создающих плоть образа и складывающих одну за другой теневые картины-фотограммы; что можно было бы назвать сценарием-материей (в отличие от сценарием-повествованием).

Ключевые слова : поэтика материи, изображение стихий (вода, туман), метеорологические эффекты, метаморфоза, пластичность, сценарий-материя и сценарий-повествование, фильмическое повествование, чувственный опыт, эстетика нестабильности, пространственность.