

## Петр Казарновский

### О поэтических практиках А. Ника

В моем сообщении речь пойдет о поэтических текстах А. Ника (настоящее имя – Николай Аксельрод). Родился он в Ленинграде в 1945 г.; после школы учился в фототехникуме вместе с Б. Кудряковым. Женившись в 1972 г. на чешке, в 1973 уехал из СССР; в последующие годы трижды посещал Ленинград, последний раз – в 1984. С самого конца 1960-х был постоянным посетителем кафетерия на Малой Садовой улице, а также садика, прозванного Вл. Эрлем Катценгоф, присоединился к сообществу литераторов и художников. Писал стихи и прозу, к моменту отъезда при участии Эрля подготовил книгу прозы «Лицо»; в 1972 несколько текстов было опубликовано в ж. «Аврора». К 1974 Эрль собрал стихотворения А. Ника в книгу «первая. книга. стихов» (второе издание было осуществлено в 1976) – разумеется, речь идет о самиздате.

Уже в этой книге наглядно представлены многие характерные черты поэтики А. Ника: установка на брутальность, сардонический смех, жесткий алогизм, проводимый в, как правило, коротком тексте – все эти рано приобретенные свойства сохранятся в поэтической практике А. Ника до конца его работы с русским словом: к концу 1980-х А. Ник почти перестал писать по-русски, а в новом тысячелетии занимался исключительно абстрактной графикой и коллажем...

Итак, появившись на Малой Садовой и заведя дружбу с Кузьминским, Эрлем, А. Мироновым, Дм. Б. Макриновым, братьями Танчиками, А. Ник тесно соприкасается с Хеленуктизмом. Впоследствии Эрль включил в «Книгу Хеленуктизм» восемь стихотворений нашего автора. По приблизительным подсчетам, в его наследии около 500 стихотворений, среди которых преобладают короткие тексты – от 1 до 4–6 строк; чуть больше 10 стихотворений состоит из 30 и более строк, в одном – строк 80. Несмотря на тяготение к малой стихотворной форме, А. Ника вряд ли можно причислить к минималистам. Хотя тяготение к редуцированию у него находим. Полагаю, что это явление выходит за рамки данной статьи и требует особого, теоретического, осмысления на более широком материале – с целью установления метонимической природы, лежащей в основе минимализма в разных его изводах.

Особое внимание в поэтическом творчестве А. Ника вызывают басни, причем в подчеркнуто обесмысленном, гротескном или абсурдном виде. Уже во второй

половине XIX века басня как жанр истребляет себя посредством автопародии. И именно с этой точки берет ее А. Ник: кажется, его интересует до несурзости доведенный якобы (в его случае) аллегорический сюжет и полностью разведенная эта сюжетная часть с так называемой моралью, из которой изгоняется серьезная дидактика. Именно алогизмом А. Ник преодолевает консервативность басни, пренебрегает традиционными сюжетами с их прозрачной иносказательностью, только создавая далекую имитацию оных: обычно действующие персонажи – животные; или за основу сюжета взято некое подобие бытовой ситуации (как в знаменитой басне про Васильевну). В моральях басен А. Ника – типичная установка поэта на сентенцию: афористическая составляющая как бы уравнивает некоторую невнятность сюжетной части. Как это водилось у ряда представителей Малой Садовой, в частности у Хеленуктов, А. Ник ориентируется на потешную басню Сумарокова, В. Майкова, конечно, пародии К. Пруткива; можно также предположить, что отчасти А. Ник полемизирует с басенным творчеством С. Михалкова, доведшего древний жанр до сервильного потрафления советскому общественному вкусу. Именно от баснописцев XVIII века А. Ник усвоил гротескность, комический абсурд, карикатурность – последнее в основном не на реальные пороки людей, а на сами жанровые особенности, так что в действующих персонажах – в животных или условных лицах перестает присутствовать какой-либо аллегоризм.

Приведу безусловный басенный шедевр А. Ника:

*– Васильевна! Давно тебя не видел.*

*Откуда и куда? Какими здесь судьбами*

*ты очутилась?*

*– Я не Васильевна, – ответила она сердито, –*

*а смерть!*

*– Прости меня тогда, – опешил я и наутек пустился.*

*Мораль проста: Васильевны остерегайтесь!<sup>1</sup>*

(1975г.)

Уже у Сумарокова, по словам Н. Степанова, в баснях полно «натяжек, искусственных и нарочитых аналогий»<sup>2</sup>, нередко басни «превращаются в комические бытовые сценки», а мораль «прибавляется, по воле автора, зачастую не будучи

---

<sup>1</sup> Митин Журнал. № 5. 1985.

<sup>2</sup> Степанов Н. // Русская басня (БП), 1975. С. 14.

мотивирована содержанием басенного рассказа»<sup>3</sup>. Басни Сумарокова грубы, чем и могли привлекать А. Ника, который, взяв за основу эту брутальную поэтику, ее еще больше вульгаризирует.

Эрль вспоминал, с каким восторгом читалась басня ученика Сумарокова Вас. Майкова «Крестьянин, Медведь, Сорока и Слепень». Следует также помнить, что к жанру басни обращались Дм. Макринов, Вл. Эрль (оба в 1966), несколько Хеленуктических стихотворений А. Миронова в чем-то напоминают басни (правда, без морали) – в этом Миронов сближается с А. Ником. Следует также помнить, что близкие к малосадовцам А. Волохонский и А. Хвостенко во второй половине 1960-х в своем совместном творчестве обратились к басенному жанру, тоже в подчеркнуто абсурдистской и грубой его модификации.

А. Ник написал около 10 басен в период с 1973 по 1976. И в этот наиболее активный период поэтического творчества в его поэтике закрепляется то, что он вынес из басни: установку на афористичность высказывания по поводу трудно представимой ситуации. Таково одностишье «Апраксин двор! Апраксин двор!», в котором использован прием почти обязательного повтора лексем на малом пространстве текста. Этот знаменитый моностих, в котором, помимо фонетической составляющей [А° А И О], наверное, в первую очередь важен экстатический посыл, сообщающий реальному топониму Петербурга почти заумное звучание (вскользь замечу, что этот возглас А. Ника, вполне возможно, порожден экстатическим возгласом Колтрейна «A Love Supreme!» – «Высшая любовь!»<sup>4</sup>; творчество этого великого саксофониста было очень популярно у представителей «второй культуры» 1960–70-х, как и творчество Дж. Хендрикса, Б. Дилана, Дж. Базз).

На более обширном пространстве текста выстраивается цепочка образов. И сам процесс творчества мыслится А. Ником как установление определенных цепочек мыслей, действий, наблюдений, причем синтаксически запараллеленных:

*Машинка пишет*

*Буковки бегут*

*Слова не дышат*

*Слезы не текут.*<sup>5</sup>

Или другой текст, в чем-то схожий, содержащий аллюзию на известные строки Пушкина:

*Спешит авторучка к руке,*

---

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Вспомним, что юный А. Ник еще в 1960-е годы посещал джазовый клуб.

<sup>5</sup> Будильник времени. СПб., 2008. С. 4.

*Рука спешит к бумаге.  
И сразу чудо: всадник на коне  
Кривится ртом усталым  
На мертвую природу за окном.<sup>6</sup>*

Наряду с откровенным намеком на пушкинскую «Осень», здесь можно видеть и какой-то намек на «Медного всадника». Интересно, что автор подхватывает пушкинскую цепочку образов: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге», но и изменяет последовательность, и осовременивает сам процесс, однако сохраняет уловление некоего чуда, видимо связанного с творческим актом; но у А. Ника в финале происходит нечто парадоксальное: всадник на коне оказывается заключенным в помещении и от мертвой природы его отделяет окно; заметим также, что природа *мертвая*, она как будто противопоставлена живому процессу сотворения стихотворения. Возможно предположение, что всадник на коне – это автор на стуле за столом; или, вдруг, медный всадник заглядывает в окно к А. Нику на Петроградскую Сторону (прямо как в романе Андрея Белого<sup>7</sup>).

Текст разворачивается по своей логике, в которую вмешивается прихотливое авторское *видение*: в этом можно усматривать вариант автоматического письма, вызывающего излюбленное Хеленуктическое; причем это автоматизм не самого письма, а инерционного потока мышления, пусть и поэтического. Так, принцип построения текста из книги 1985 г. «Верблюд»:

*Любовь.  
Яровая.  
Пшеница<sup>8</sup> –*

– в чем-то повторяется в стихотворении, посвященном Анне Таршис:

*Рука. Борозды. Вера. Холодная<sup>9</sup>.*

Это своеобразная метапоэзия – поэзия «о себе»: о том, как она создавалась или создается на наших глазах, при этом и автор претерпевает своеобразную метаморфозу, тоже на наших глазах: многие тексты связаны друг с другом каким-то общим сюжетом, напоминающим своеобразный «выход из себя», из собственного тела или сознания с парадоксальным результатом – возможностью видеть себя оставленным позади или вошедшим в контакт с чьим-то шепотом (потусторонним?), когда «текут мистические

---

<sup>6</sup> Там же. С. 22. Чуть раньше, за три месяца, было написано следующее четверостишие: «Схватить перо руками / И обмакнуть в чернила. / Поставить знак вопроса / На чистой плоскости бумажной» (опubl. в Транспонансе, № 18).

<sup>7</sup> Спасибо за подсказку Надежде Александровне Таршис.

<sup>8</sup> Транспонанс. № 21. См. Приложение.

<sup>9</sup> Транспонанс. № 10.

реки»<sup>10</sup>. (Сам А. Ник, вышедший из Н. Аксельрода, – пример такого выхода, переживаемого каждый раз заново, чему подтверждение – постоянная смена писательской стратегии.) Есть в этом и визионерское начало, но представленное нарочито несерьезно, без возможных позы или пафоса.

Именно смена авторских, поэтических стратегий вели А. Ника от Хеленуков к трансфуристам, от внешне узнаваемой поэтики ленинградского андеграунда рубежа 60–70-х к макароническим стихам начала 1980-х г. (см. Приложение), а затем и к абстрактной графике, в которой использован и переосмыслен опыт сновидца – постигателя невидимых сущностей.

А. Ник – поэт преимущественно «ночного сознания» (в данном случае – тяготеющего к полуреальности, промежуточности). Оно находит иную логику размещения слов согласно устройству невидимого, неуловимого мира, оно делает эту логику немного постижимей. И печаль здесь даже не в медленном пропадании всяких очертаний – печаль в обнаруженной разъединенности ночи и сознания, не позволяющей следить невидимые глазу изменения. Растворение, изменение облика/обличья – вот то, что больше всего занимает поэта, но действительность косна и отвращает. Таково условие действительности, где всё изменчиво и конечно. Только греза, мечта, сон обретают черты нерушимой, неистребимой реальности:

*Явь – антисон с зубною болью глаз,  
Дрожаньем живота и слепотою речи,  
В которой слово – мат тебя спасает от безумья.  
Иди же сон, приснись скорей,  
Скажи что явь ведь ложь калечущая душу...*<sup>11</sup>

Инерция, воспроизводимая в стихах А. Ника и во многом производная от сна, воплощается в повторах:

*Десять дохлых мух на окне:  
Вот и всё, что осталось от лета,  
Вот и всё, что осталось от лета.*<sup>12</sup>

Наряду со счетом, которому подвергается очень многое в мире А. Ника, дублирование целой строки создает эффект нагнетания грусти и абсурда. Повторы, бесконечные повторы не создают монотонности, а приводят к стереоскопичности смыслов.

---

<sup>10</sup> Будильник времени. С. 22.

<sup>11</sup> Там же. С. 30

<sup>12</sup> Публикуется впервые.

О счете надо говорить особо: нередко используется и поэтика считалки, но переставшей быть детской забавой. Вот пример, в котором арифметическим действиям подвергнуты сказочные формулы:

*В три девятом царстве* = 27

*В три девятом государстве* = 27

*За три девять земель* = 27

---

81<sup>13</sup>

А вот другие проявления «счета»:

*Вторая жена Галецкого*

*Вторая жена Галецкого*

*Вторая жена Галецкого*

*Вторая жена Галецкого*

**БЕРЕМЕННА**<sup>14</sup>

Повторы в стихах А. Ника действительно провоцируют счет:

*Таблетка радости*

*Таблетка счастья*

*Очищение души*<sup>15</sup>.

Это и оценивается (полурефлекторно) соответственным образом:

**ЛЮБИМЫЕ ПЕСНИ ИДИОТА**<sup>16</sup>

*Я люблю тебя жизнь*<sup>17</sup>

*Я люблю тебя секс*

*Я люблю тебя мясо*

Помимо повторов, цепочек, составляемых из определенных последовательностей слов, используется и синтаксический параллелизм:

*Страх перед борцом*

---

<sup>13</sup> Будильник времени, с. 24. С приведенным текстом, в силу «арифметичности», сопоставим парадоксальный «пример», опубликованный в № 10 «Транспонанса»:

$$0 + 0 = 0 \times 0 = 0 : 0 = 0 - 0 = 0$$

$$0 + 0 = 0 \times 0 = 0 : 0 = 0 - 0 = 0$$

$$0 + 0 = 0 \times 0 = 0 : 0 = 0 - 0 = 0$$

$$0 + 0 = 0 \times 0 = 0 : 0 = 0 - 0 = 0$$

$$0 + 0 = 0 \times 0 = 0 : 0 = 0 - 0 = 0$$

<sup>14</sup> первая. книга. стихов.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Безусловно, это цитата из знаменитой песни, исполненной М. Бернесом (музыка Э. Колмановского, слова К. Ваншенкина, 1956). По воспоминанию Б. Констриктора, в конце 1960-х в известных кругах пелось: «Я люблю тебя жизнь, что само по себе нездорово».

*Ужас перед борцом  
Жуть одним словом  
Жрать одним словом*<sup>18</sup>.

Или текст:

*Некогда красивые пейзажи Петербурга  
Некогда пейзажи,*<sup>19</sup> –

в котором представлен еще один прием – редуцирование, усечение последующей части текста по сравнению с предыдущей. Но вместе с тем важно упоминание петербургских пейзажей, не лишенное определенного ехидства: вновь построенное на повторах высказывание, внешне утверждающее, на самом деле содержит, именно за счет редукации, констатацию исчезновения, причем исчезновения как будто постепенного, как испарение, последовательно *красоты–пейзажей–Петербурга*, так что текст В неусеченном виде может быть прочтен, словно по инерции: «некогда красивые некогда пейзажи некогда Петербурга».

Повторы позволяют нагнетать цепочки, уводящие в нонсенс, бессмысленность, алогизм:

*Несу горшок,  
а в нём – цветы.  
В горшке несую цветы.  
Несу горшок с цветами.  
Держу в руках горшок,  
а в нём цветы.  
Его несут, они цветут*<sup>20</sup>.

Или:

*Солдат и рыба. Рыба и солдат  
Крючок и выстрел. Выстрел и крючок.  
«Не бойся того червячка, которого ты...,  
а который тебя...»  
Солдат и рыба. Выстрел и крючок.  
Крючок и выстрел. Рыба и солдат*<sup>21</sup>.

Здесь первые две строки – правда, в другой комбинации полустихов – повторены в двух последних, образуя своеобразную рамку для невнятного, но и двусмысленного афоризма. Часто строка (или две) у А. Ника имитирует афоризм,

---

<sup>18</sup> Книга Хеленуктизм. СПб., 1993.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Публикуется впервые.

<sup>21</sup> Опубликовано в Митином Журнале, Расколе слов, Madrid. 2012. С. 36.

нередко выстраивая из подобия формообразующих фраз цепь параллелей, в том числе синтаксических:

*Понури́в головы́ и́дём.*  
*И́дём за гробом. И́грает джаз.*  
*Морозно́ и снежит.*

*Понури́в головы́ и́дём.*  
*И́дём за джазом. Гроб в воздухе*  
*Висит и на него́ снежит.*

*Понури́в головы́ и́дём.*  
*И́дём за снегом. И́грает джаз.*  
*Гроб опускается в могилу. Слеза бежит.<sup>22</sup>*

Здесь едва заметным введением новых для текста слов создается наращивание сюжета–смысла.

«Считалочное», сугубо игровое начало глубоко внедрено в поэтику А. Ника, причем «фактура» считалки у него оказывается обманчивой:

*Кто меня́ правильно́ слушал,*  
*Тот ничего́ не поймет!<sup>23</sup>*

Тот же принцип, в еще более явном виде, фигурирует в тексте, прямо заимствующем всю известную детскую считалочку; авторство же текста маркируется введением ругательного оборота:

*На золотом крыльце сидели:*  
*Царь царевич,*  
*Король королевич,*  
*Сапожник, портной.*  
*А ты, ёб твою мать,*  
*Кто ты будешь такой?!<sup>24</sup>*

Еще мы обнаруживаем очень важное свойство этой поэзии – она очень густо цитатная, обилие «чужого» слова у А. Ника задает многим его стихам нечто вроде полемического задора...

Используются многие фольклорные мотивы и образы, с обилием цитат, прозрачных намеков на безусловный источник, который алогично опровергается, дискредитируется, как, например, начало стихотворения «И я не я / И лошадь не

---

<sup>22</sup> 1974, Раскол слов, с. 40

<sup>23</sup> Будильник времени. С. 17.

<sup>24</sup> первая. книга. стихов.

моя...», воспроизводя известную поговорку, значение которой в незнании или отказе от чего-либо, только толчок в обнаружении авторского незнания и нежелания знать что-нибудь: думается, тут речь идет о пресловутой действительности, или «яви», как она устрашающе восстает в стихах поэта. А вот как абсурдистски обыгрывается другая известная на сей раз поговорка: «Цыплят по осени считают» (тут опять речь заходит о счете!):

*Детей по осени считают  
Людам счёт потерян  
Они рассеянно едят  
И вилкой в носе шевелят<sup>25</sup>.*

А вот пример другого переделывания (пародирования ли?) известного фольклорного текста:

*во поле березонька стояла,  
в комнате летает моль.  
во поле березонька стояла,  
а в душе такая боль.  
во поле березонька стояла,  
на полу рассыпанная соль.  
во поле березонька стояла,  
не играя главную роль<sup>26</sup>.*

От текста оригинала-источника в эту насмешливую пародию проникла неравномерность ритма, вплоть до почти полного отказа от него. Вообще, для А. Ника свойственно не выдерживать ритм, он даже не всегда выдерживает стихотворную строку (об этом говорил Эрль, давая рекомендации для издания стихов нашего поэта, а Виктор Немтинов – видимо, по недосмотру – упустил в книге некоторые строки, начала строк...).

Еще один яркий пример цитатности – следующее стихотворение:

*На дне реки ил,  
Крокодил и я,  
Сожранный последним,  
Удобно устроившись –  
Но чуточку сыро.<sup>27</sup>*

---

<sup>25</sup> 1974, Раскол слов, с. 30. Интересно сопоставить с весьма близким текстом, написанным в том же, 1974 г.: «Детей лишь к вечеру считают / Собаки водку пьют / Лисица курит трубку / Всё не понятно в этом мире / Когда с похмелья».

<sup>26</sup> первая. книга. стихов

<sup>27</sup> Раскол слов, с. 29.

Мне кажется, здесь очевидно присутствие трагического стихотворения Цветаевой «Разговор Гамлета с совестью», только роль Офелии здесь исполняет герой А. Ника, а анекдотический образ крокодила вносит издевательское начало в первоисточник.

И графика стихов А. Ника прихотлива: он не выдерживает строку, ставя традиционную – внешнюю – рифму внутрь строки, что ломает и ритмическую структуру стиха. Не исключено также, что в ряде случаев он ориентируется на опыт немецкоязычных конкретистов, который мог ему быть известен как от Вл. Эрля (в том числе его оригинальной практики), так и из известной публикации Евгения Головина «Лирика “модерн”» в журнале «Иностранная литература» (1964, № 7) (см. Приложение)<sup>28</sup>.

Самым известным текстом А. Ника является, наверно, моностих «Петербург – это город, где ужин остыл»<sup>29</sup>. Мне уже приходилось писать об этом тексте<sup>30</sup>, позволю себе кое-что повторить. Инфантильные, «детские» размышления приводят поэта к неожиданным прозрениям, облеченным почти в классическую форму и заключающим в себе неисчерпаемые смыслы.

Четырехстопный анапест придает этому одностишью медленную торжественность, которая не вяжется с концовкой: принято считать, что данная устойчивая форма лишена непредсказуемости, однако здесь этот недостаток восполняется парадоксальностью: банальность первой части стиха контрастирует с инфантильным и на глазах взрослеющим (даже как будто подростково ломающимся) голосом: близость ночи уже не пугает, как и не беспокоит беспокойство тех, кто мог бы ждать домой; остается едва ощутимый осадок грусти по утрате.

Но важно, что время действия этого моностиха – поздний вечер, когда близок сон. Именно в это время всплывает в памяти образ родного – и далекого (написано в 1974 г., т. е. уже в Праге) – города, который ассоциируется с оставшимся, оставленным там, детством. Память оборачивается ожиданием и надеждой, видимо тщетными, неисполнимыми. Настоящее перестает осознаваться как нечто довлеющее. Хотя и других выходов нет, настоящее оставлено, так что говорящий подобное оказывается в некоем промежуточном, полуреальном мире-состоянии. Попросту говоря, написанное в Праге одностишье воспроизводит эмоцию отсутствия в месте, считающемся родным и сочетающемся с такими «примитивными» вещами, как ужин, семейный быт и пр.

---

<sup>28</sup> Подробнее об этой статье Евгения Головина см. статью Михаила Павловца в настоящем номере TSQ.

<sup>29</sup> Этот стих публиковался многократно – от «Книги Хеленукизм» до «Русских стихов. 1950–2000» и сборника «Трансфуристы. Избранные тексты».

<sup>30</sup> НЛО, № 114. 2012. С. 204–211

Не исключено, что этот моностих оказывается неявной реакцией на хорошо известное стихотворение О. Мандельштама «Я вернулся в мой город...» (<Ленинград>; кстати, в нем находим тот же четырехстопный анапест, подсказанный обоими названиями города на Неве, и их соседство в этом тексте глубоко мотивировано – в отличие от А. Ника, употребление которым старого названия родного города подсказано отчасти модой, отчасти нонконформизмом). Детские воспоминания старшего поэта у А. Ника не только свернуты, но и превращены в инфантильное переживание. Это замечание содержит еще один, пусть и отдаленный, пример задеирования нашим автором «чужого слова», отталкивания от него.

В № 16 номере журнала «Транспонанс» (1983) был опубликован квази-манифест, в котором А. Ник был охарактеризован как «член-корреспондент группы, её сюрреалистический хобот, её сомнамбула». Думается, это очень точное определение: размывая границы между прозой и поэзией, прибегая для этого к ритмической прозе или ломая регулярный ритм поэтического текста, А. Ник ориентируется на особую логику, подсказываемую ему сном, который переживается как аналог смерти, как ее предварение, как подготовка к ней – с обязательным плаванием в иные пространства смысла и визуальности, дискредитирующие действительность.

## Приложение

### Стихотворения А. Ника.

*в и т е з с л а в н е з в а л*<sup>31</sup>

С И Г а р е т о в ы й д Ы М

К У Р и л ь Щ И К И о п и У М А

с Т А Н о в я т С Я н е В И Д И м ы М И

З А м А Р Л Е в ы м З а Н а В е с О М

г о л Ы Е С И Л у Э Т Ы

И Х т а б А К О в а я д у Ш А

р я Д О М с а б а Ж У р о м

---

<sup>31</sup> Переложением какого текста В. Незвала является этот текст, пока не обнаружено. Опубликовано в ж. «Транспонанс», № 22.

п р е В Р А Щ А Е т с я П Е Й з а ж  
К О Т о р ы Й о т Н О С и т В Е Т е Р

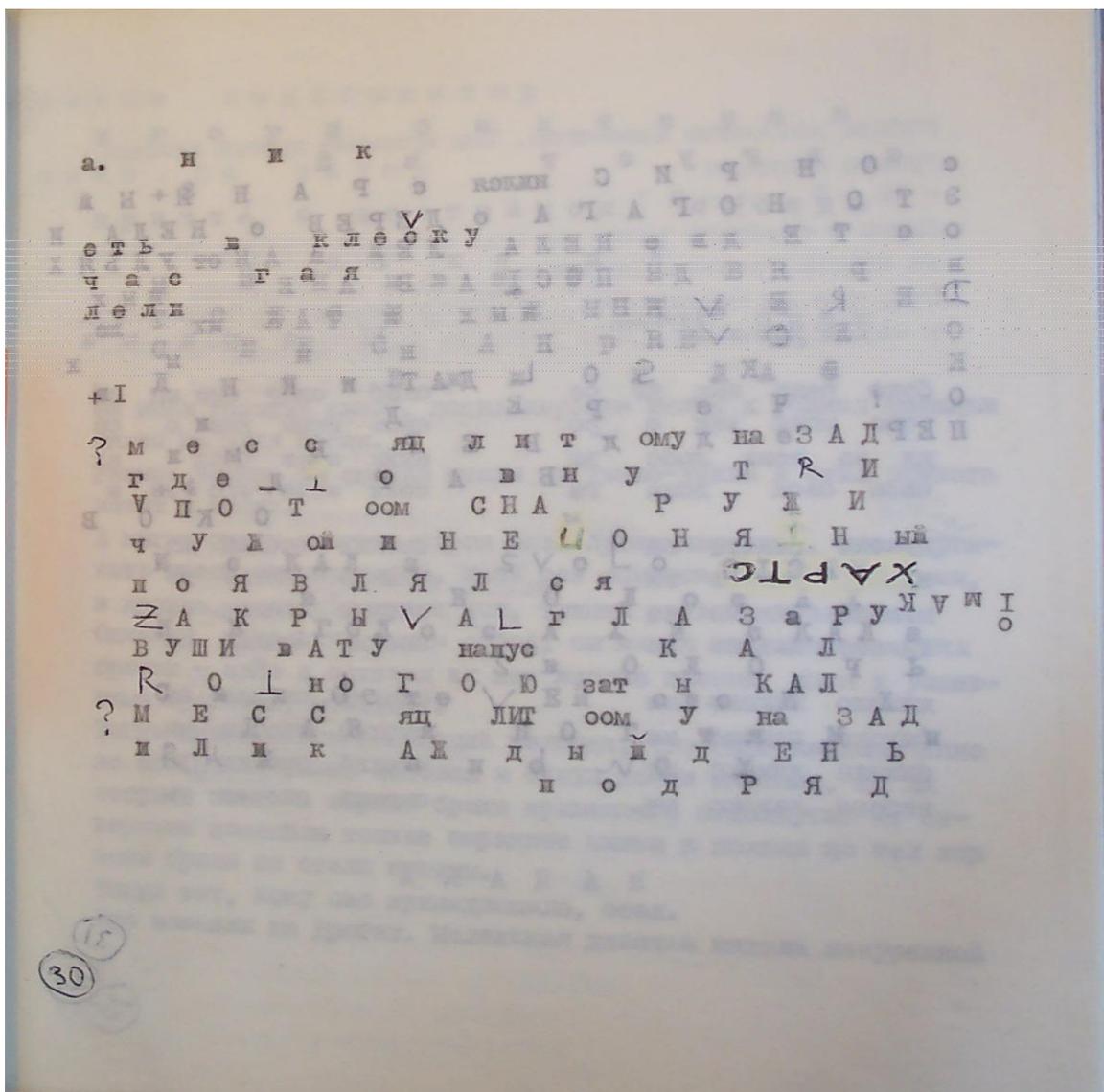
*лельный пер ника*

*ЕТЬ в клёску<sup>32</sup>*

т Е Л О на т Е Л О  
я З Ы К на я З Ы К  
ж И В еще в У Р А Л Е  
пис А тель А. Н И К  
Х О Т Ь и за Р Ы Т О  
сер Д Ц Е в Z Е М ле  
п Е Ч Е Н Ь и п О Ч К И  
еще Н Е на д Н Е

---

<sup>32</sup> Там же.



Страница с макароническим стихотворением А. Ника из журнала «Транспонанс» № 23.

\*\*\*<sup>33</sup>

я  
я я  
я я я  
я я я я  
я я я я я я

она  
она она  
она она она  
она она она она  
она она она она она

нас  
нас нас  
нас нас нас  
нас нас нас нас  
нас нас нас нас нас

уже  
уже уже  
уже уже уже  
уже уже уже уже  
уже уже уже уже уже

нет  
нет нет  
нет нет нет  
нет нет нет нет  
нет нет нет нет нет

---

<sup>33</sup> Публикуется по книге «Трансфуристы. Избранные тексты». М., 2016. С. 181.

\*\*\*<sup>34</sup>

Бегством плена

избежал

избежал

убежал

из плена

убежал

убежал

из плена

избежал

избежал

бегством

плена

избежал

бегством

бегством

бегством

егством

гством

ством

твом

вом

ом

М М М М М М М М М

---

<sup>34</sup> Этот «конкретистский» текст, включенный Эрлем в «первую. книгу. стихов» А. Ника, вполне корреспондирует со знаменитым стихотворением А. Миронова 1965 г. (следует заметить, что А. Ник был дружен с Мироновым):

Я перестал лгать

гать

ать

ть

ь!

Я стал непроизносим

(Миронов А. Избранное. СПб., 2002. С. 11)

Впоследствии А. Ник обращался к подобной практике фигурного расположения знаков на листе:

никуда спешить не надо

все уже давно спят

уже давно спят

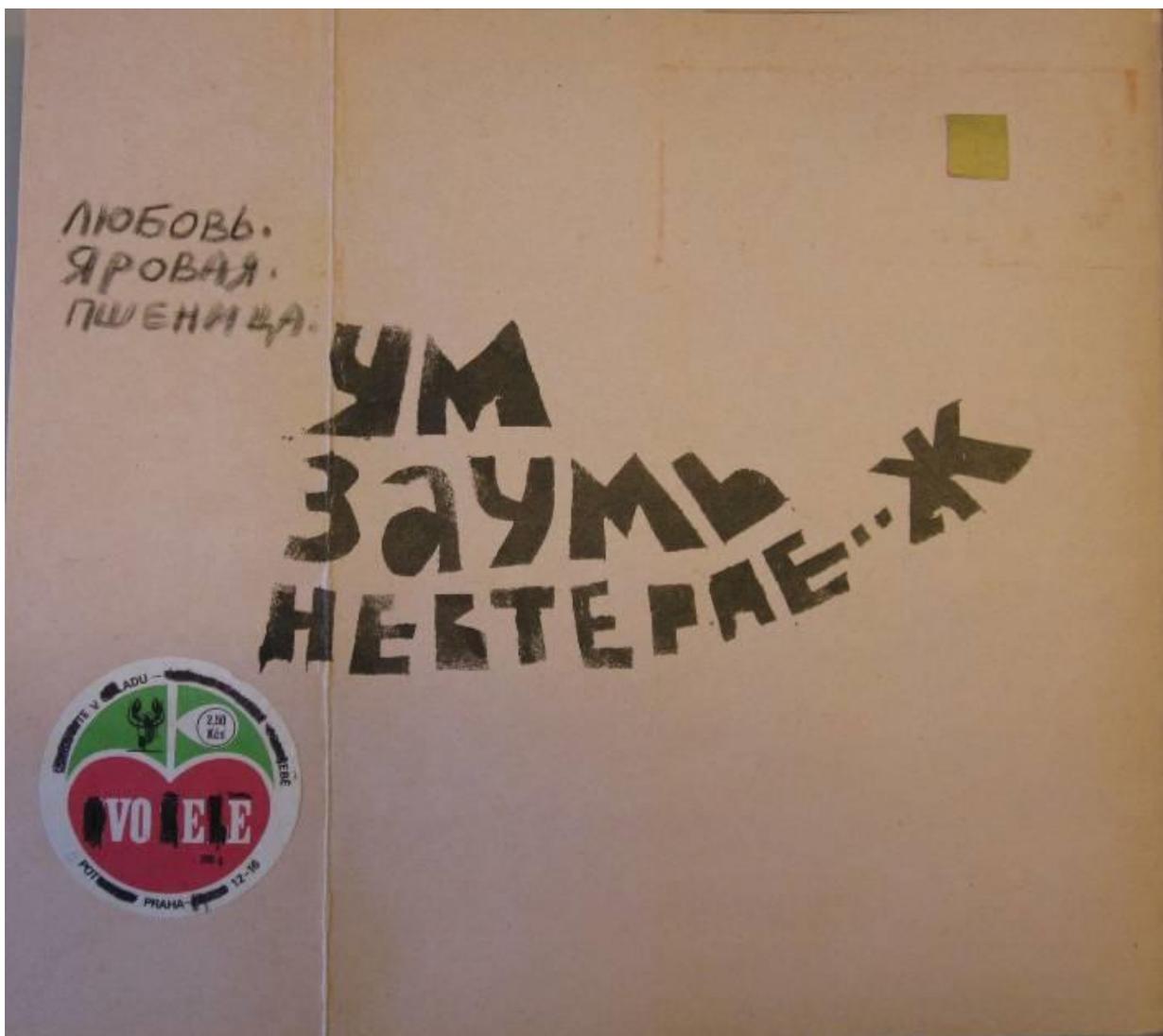
давно спят

спят

(Транспонанс № 17, 1983).

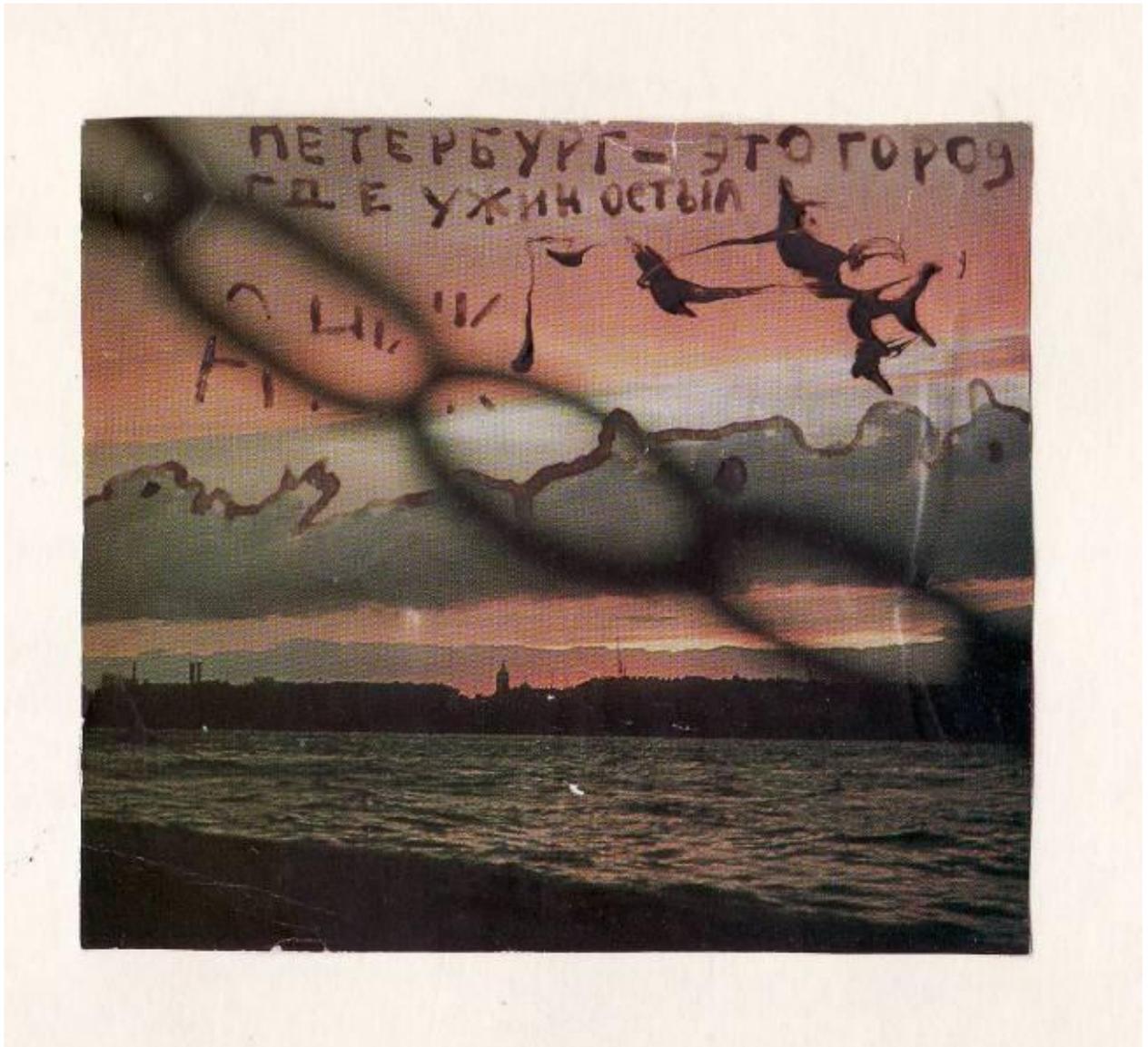
Следует заметить, что в случае нашего поэта важна установка на возможное произнесение слов и букв.





А. Ник. Из книги «Верблюд». Оформление С. Сигея. 1985 г. Публикуется впервые.





А. Ник. Моно стих на открытке, вклеенной в альбом.  
Исполнено Б. Констриктором. Публикуется впервые.