

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

А.В.Кеба

Камянец-Подольський педагогічний університет

ПОЭТИКА СТРАННОГО У АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА И ФРАНЦА КАФКИ (“ЧЕВЕНГУР” И “ЗАМОК”)¹

Диапазон проявления странного в творчестве Платонова и Кафки весьма широк: от элементов явной фантастики, включающей прямое проникновение сверхъестественного в реальную жизнь, всевозможные трансформации вещей и явлений, до тонко внедряемых в систему повествования логических несоответствий, принципиальных речевых “неправильностей” и т.п. Нас интересует особый аспект странного у Платонова и Кафки – так называемая “нефантастическая фантастика”². Романы “Чевенгур” и “Замок” представляют в данном отношении чрезвычайно богатый материал. В этих произведениях отсутствуют какие-либо проявления ирреального и сверхъестественного, нет прямых отступлений от форм самой жизни, явных нарушений жизнеподобия... Но странно-необычное обнаруживается здесь на всех уровнях поэтики: в сюжетно-композиционной организации, в том числе в событиях и действиях героев; в особом пространственно-временном континууме; в сфере повествовательных стратегий (включающей специфический характер позиции повествователя и его комментариев, соотношение в повествовании различных перспектив и точек зрения); в речевой сфере – на уровне понятийно-логическом и собственно языковом, проявляясь в различного рода грамматических аномалиях.

Сюжетно-композиционная организация рассматриваемых романов в целом кардинально отличается как в плане соотношения с реальной действительностью, так и в самой организации действия. “Чевенгур” – это в первую очередь роман о России, о русском человеке и русском обществе в эпоху коренного слома национальной жизни (оставим пока в стороне тот безусловный факт, что это также и роман о человеческой душе вообще, о вечном и тайном, безусловном и непостижимом в ней). События здесь разворачиваются в конкретном историческом времени – накануне революции 1917 г. и в первые послереволюционные годы, но и этот факт требует оговорок. События “большой” истории не включаются Платоновым непосредственно в поле сюжетного действия произведения, а служат только фоном для

изображения странствований его героев в поисках "смысла отдельного и общего существования".

В отличие от "Чевенгура", "Замок" лишен какой бы то ни было социально-исторической конкретности. Сюжет романа составляют события, которые могли бы происходить когда угодно и где угодно. Если о Платонове можно говорить, что у него социально-исторический фон своеобразно вуалирует философско-символический смысл изображаемых событий, то у Кафки притче-мифологическая направленность романа намеренно акцентирована, и автор остается как будто абсолютно равнодушным к истории.

"Чевенгур" и "Замок" нередко относят к весьма распространенному в мировой литературе XX века жанру романа-притчи, для которого присуще расподобление условно-символического повествования "под жизнь", и одним из главных средств такого расподобления становится насыщение действия жизнеподобными подробностями и деталями. При этом в отличие от предельно условного кафковского варианта притчевого повествования, для притчи Платонова характерно то, что он не просто "скрывает" условность своих произведений за реалистически-бытовыми деталями, но и придает сюжетам соответствие ходу реальной истории.

Несмотря на то, что Платонов и Кафка по-разному соотносят свои сюжеты с реальной действительностью, их произведения имеют общую структурную основу, которая связана с постановкой кардинальных религиозно-философских проблем человеческого существования. Реализуется она в двуплановости повествования, когда за внешнесобытийным сюжетом кристаллизуется символический план судьбы человека, необратимо обреченного на то, чтобы мучительно искать (и не находить!) смысл бытия и собственного существования. При этом странность событий и поступков героев становится важнейшим средством символизации повествования, придания всему действию принципиальной многозначности.

Очень часто авторы прибегают к приему логического парадокса. В "Замке" типичный его пример наблюдаем в рассказе старосты о принципах работы замковых канцелярий. Он подчеркивает отличную организацию дела в них, но естественность и закономерность ошибок, указывает на превосходность решений, но их постоянное запаздывание, говорит о том, что письма из Замка чрезвычайно важны, но в то же время ничего не значат. Аналогично строится рассказ Ольги о "возвышении" Варнавы, о "позоре" Амалии, объяснение чиновником Бюргелем вариантов вероятности в решении просьб посетителей (показательны фразы Бюргеля, явно выдающие квазидиалектический характер его мышления и взаимообратимость

моделируемых им ситуаций: “я слишком близко ко всему стою, чтобы составить определенное мнение...”; “Разве в самой малой компетентности не таится вся компетентность?...”; “Каким же самоубийственным может быть счастье!...” [3, с.232, 238, 240].

В “Чевенгуре” парадоксальная логика заявляет о себе с первых же страниц романа, точнее с первой его фразы, в которой намеренно смешиваются явления природы и культуры: “Есть *ветхие опушки у старых провинциальных городов*” [5, с.24] (выделено нами. – А.К.). Далее следует целый ряд ситуаций, сопрягающих странный план повествования со странностью самого описываемого мира: здесь изготавливают “ненужные” вещи вроде деревянных часов, идущих от вращения Земли, малолетних детей “лечат” от голода ядовитой грибной настойкой, верят в возможность “пожить в смерти” и из “интереса” к ней навсегда уходят из жизни.

Когда в “Чевенгуре” мы видим, как “рыцарь революции” Степан Копенкин избирает дамой сердца Розу Люксембург, имея для “неутомимого влечения” к ней один лишь ее небольшой плакатный портрет, то это вполне согласуется с отношением Гардены, хозяйки постоянного двора в “Замке”, к чиновнику Кламму. На память о нем она хранит фотографию, где изображен собственно и не Кламм, а курьер, через которого Кламм в первый раз вызвал ее к себе. Для Копенкина Роза Люксембург – символ революции и социализма, своеобразная наглядная материализация идеологических представлений и жизненных целей. Сходным образом Кламм для Гардены предстает воплощением могущества, недостижимости и непостижимости Замка. Странность этой ситуации усиливается тем, что здесь никто и не помышляет о высоких чувствах – речь идет о том, что имел место особенный, редкостный контакт представителей не просто противоположных, но абсолютно разделенных, непересекающихся миров. Когда К. говорит в связи с рассказом хозяйки о “потрясающей верности”, та никак не желает принять этой формулировки: “Потрясающая верность? – сердито повторила хозяйка. – Да разве это верность? Я верна своему мужу, при чем тут Кламм? Кламм однажды сделал меня своей любовницей, разве я когда-нибудь могу лишиться этого звания?” [3, с.82].

Сюжетное пространство “Чевенгура” и “Замка” заполнено множеством ситуаций необычных, неписывающихся в рамки “нормальных” представлений о жизни и человеческом поведении. Нередко они производят впечатление абсурдных, лишенных всякого логического основания. Например, описание работы чиновников в замковых канцеляриях удивляет не только К., прибывшего извне в чужой для него мир, но даже и самих представителей этого мира. Вот как это выглядит в рассказе

Ольги: "Часто чиновники диктуют так тихо, что писарь с места никак расслышать не может, и ему приходится все время вскакивать, выслушивать диктовку, быстро садиться и записывать, а потом снова вскакивать, и так без конца. Как это всё странно! Даже понять трудно..." [3, с. 163]. В какой-то мере это созвучно эпизоду из "Чевенгура", когда все члены коммуны "Дружба бедняка" (само название коммуны выглядит странным, образованным вследствие нарушения семантической валентности) закреплены за определенными должностями, на ужины выписываются специальные ордера, а при голосовании назначается один человек, всегда голосующий "против" и один всегда "воздерживающийся".

Устанавливая типологическое сходство между ситуациями подобного рода, мы, тем не менее, видим, что у Платонова они создаются путем гротескной трансформации вполне реальных жизненных обстоятельств. У Кафки же эти ситуации, будучи лишенными всякой связи с реальностью, производят впечатление полного абсурда. В силу своей абстрактности гротески Кафки тяготеют к такой многозначности, которую некоторые исследователи называют поливалентностью [6, с.70], видят в ней разведение всякого значения [1, с.123].

Но прием логического парадокса у Кафки вовсе не лишен содержательности, как считает Б.Сучков [1, с.70]. Обратим внимание на такой важный эпизод "Замка", как беседа К. и Фриды с мальчиком Хансом, заинтересовавшим К., потому что его мать каким-то образом была связана с Замком. Когда Фрида спрашивает мальчика о том, кем он хочет стать, тот, не задумываясь, отвечает: "как К.". Дальше Ханс говорит о том, что "...хотя К. и пал так низко, что всех отпугивает, но в каком-то, правда, очень неясном, далеком будущем он всех превзойдет. Именно это далекое в своей нелепости будущее и гордый путь, ведущий туда, соблазняли Ханса, ради такой надежды он готов был принять К. и в его теперешнем положении. Самым детским и вместе с тем преждевременно взрослым в отношениях Ханса и К. было то, что он сейчас смотрел на К. сверху вниз, как на младшего, чье будущее еще отдаленнее, чем будущее такого малыша, как он сам" [3, с.139]. Именно эти, исполненные парадоксальности, слова мальчика и продолжающий их комментарий повествователя дают возможность понять, что борьба К. – это борьба за то, что в будущем станет величайшей ценностью для всех, но перспектива этого так далека и неопределенна, что кажется теперь нелепостью. И тем не менее К. даже в его теперешнем презренном положении кажется мальчику героем, потому что он воплощает своим поведением надежду на обретение иного мира.

Сближаясь в принципах структурно-содержательной организации отдельных эпизодов, "Чевенгур" и "Замок" принципиально

отличаются с точки зрения общей компоновки сюжетного материала. В романе Кафки наблюдаем исключительную стройность, даже строгость автора в последовательности развития действия. Каждая глава естественно продолжает (точнее, подхватывает) предыдущую, разрывов и пробелов в повествовании практически нет. Все события романа “втиснуты” в шесть дней пребывания К. в Деревне; ретроспекции сведены к минимуму (в отношении К. это всего несколько фрагментарных упоминаний о его прошлой жизни; подробно развернута только история Амалии и всей семьи Варнавы в рассказе Ольги). Такая сюжетная форма как нельзя лучше подходит для того, чтобы передать сущность характера главного героя романа, его неуклонного и непоколебимого движения к своей цели (правда, к этой цели он не только не приближается, а, кажется, все больше отдаляется, поскольку каждая его новая попытка оборачивается поражением), а это, в свою очередь, призвано выразить сокровенную мысль автора об устремленности человека к познанию сущности бытия и невозможности осуществить эту цель.

“Чевенгур” в этом отношении выглядит полной противоположностью. Его сюжет не отличается стройностью и последовательностью развития действия, кажется фрагментарным, рассыпающимся на массу отдельных, сплошь и рядом не связанных между собой микросюжетов. В целом в романе выдерживается принцип хроникального изложения событий, и общий сюжет романа составляют три последовательно развернутых и продолжающих друг друга сюжетных линии, соответствующих трехчастной композиции романа (детство и юность Саши Дванова; путешествие Дванова и Копенкина по степной России в поисках “самодельного коммунизма”; история чевенгурской коммуны). Однако и в рамках этих сюжетных линий многие эпизоды “выпадают” из общего сюжетного движения романа. Такую сюжетно-композиционную структуру “Чевенгура” также можно считать одним из проявлений странного. Но эта странность глубоко мотивирована: во-первых, так выражается принципиальная установка писателя на воспроизведение бытия как многопланового и фрагментарного; во-вторых, в данной структуре выявляется стремление писателя не столько связать причинно-следственной связью различные эпизоды произведения, сколько обнаружить их скрытую, идейно-смысловую перекличку: ситуации и персонажи приобретают значимость не по их роли во внешнесобытийном сюжете, но в силу философской наполненности и участия в выражении важнейших идей автора³.

Особая сфера сюжетно-композиционной организации произведений – их пространственно-временная структура. И здесь “Чевенгур” и “Замок” открывают огромное поле проявлений странного⁴. На первый взгляд, пространство в обоих романах отличается главным образом как конкретное и абстрактное. В самом деле, если в

"Чевенгуре" можно отыскать немало реальных топонимов, связанных с территорией Воронежского края России, то пространство "Замка" лишено какой бы то ни было географической определенности. Едва ли не единственным указанием на "земные" координаты является упоминание о Южной Франции и Испании, куда Фрида предлагает К. эмигрировать [3, с. 128], и это само по себе, в силу отсутствия всякой географии, выглядит необычно.

Но и в "Чевенгуре" пространственно-географическая конкретность весьма относительна. В первой части романа, публиковавшейся при жизни писателя как самостоятельное произведение (повесть "Происхождение мастера"), вообще нет никакой "привязки" к определенной топографии. В остальном тексте в причудливой смеси реальных и придуманных топонимов⁵ явно преобладают последние. Центральным из них является, безусловно, Чевенгур – географическое наименование, которое в соответствие со странной логикой героев романа обретает взаимозаменяемость с абстрактным понятием "коммунизм" (ср. объяснение Чепурным места, откуда он прибыл в губернский город: "Из коммунизма. Слышал такой пункт? <...> Пункт есть такой – целый уездный центр. По-старому он назывался Чевенгур" [5, с. 186]⁶).

В целом с пространством в романах Платонова и Кафки происходят весьма необычные вещи. Как продемонстрировал Е. Яблоков в обстоятельных комментариях к "Чевенгуру", Платонов сплошь и рядом заставляет своих героев впадать в пространственную "путаницу", двигаться в направлении, диаметрально противоположном тому, какое им на самом деле необходимо [7, с. 549]. Обратим внимание и на другие странности в передвижениях героев романа, – например, на то, каким образом и с какой скоростью они преодолевают расстояния. Так, Саша Дванов через несколько дней после серьезного ранения в ногу всю ночь бежит через степь к железнодорожной станции, оказывается сначала в каком-то поселке, а потом в деревне, на постое у некой Феклы Степановны. Ищущий его Копенкин проезжает одну за другой все деревни, что встречаются ему на пути, проверяет каждый двор, и, как это ни удивительно, скоро находит Дванова, хотя для этого ему, наверное, понадобилось бы пройти не одну сотню километров и затратить много времени. Характерен сам способ передвижения в пространстве Копенкина, который всегда "действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы" [5, с. 119]. Показательны и попытки Захара Павловича измерить расстояние до звезды ("расставил руки масштабом и мысленно прикладывал этот масштаб к пространству" [5, с. 53] и его обеспокоенность по поводу того, есть ли бесконечность на самом деле. Знаком своеобразной обратимости пространства и времени в романе

является памятник революции, проект которого предлагает Александр Дванов: "Лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность пространства..." [5, с.144].

Нечто подобное происходит и в романе "Замок". Герои преодолевают пространство либо неестественно медленно, с величайшими трудностями, либо удивительно быстро. Так, когда К. на следующий день после прибытия в Деревню отправляется к Замку, который кажется ему расположенным совсем рядом, очень скоро оказывается, что расстояние к нему вовсе не уменьшается: "главная улица Деревни вела не к замковой горе, а только приближалась к ней, но потом, словно нарочно, сворачивала вбок и, не удаляясь от Замка, все же к нему и не приближалась" [3, с.23-24]. В результате К. так и не попадает в Замок. Противоположную картину видим в молниеносных передвижениях Варнавы, посыльного из Замка, через которого К. надеется установить с Замком контакт. "Ты просто летаешь", – говорит ему К. [3, с.38].

Ощущение странности при наблюдении пространственных картин в "Чевенгуре" и "Замке" возникает и вследствие того, что здесь природно-бытовое пространство пребывает в тесном и постоянном контакте с трансцендентным миром. У Кафки соотношение Замка и Деревни как точек на местности приобретает значение онтологической оппозиции "верх/низ", потому К. и не может преодолеть расстояние между ними. Не случайно каждый взгляд героя через пространство в сторону Замка создает предпосылки для метафизических размышлений: "Замок стоял в молчании, как всегда; его контуры уже таяли. Еще ни разу К. не видел там ни малейшего признака жизни: может быть, и нельзя было ничего разглядеть из такой дали, и все же он жаждал что-то увидеть, невыносима была эта тишина. Когда К. смотрел на Замок, ему иногда казалось, будто он наблюдает за кем-то, а тот сидит спокойно, глядя перед собой, и не то что настолько ушел в свои мысли, что отключился от всего, – вернее, он чувствовал себя свободным и безмятежным, словно остался один на свете и никто за ним не наблюдает, и хотя он замечает, что за ним все-таки наблюдают, но это ни в малейшей степени не нарушает его покоя; и действительно, было ли это причиной или следствием, но взгляд наблюдателя никак не мог задержаться на Замке и соскальзывал вниз. И сегодня, в ранних сумерках, это впечатление усиливалось: чем пристальнее К. всматривался туда, тем меньше видел и тем глубже все тонуло в темноте" [3, с.97]. Показателен и эпизод, когда К. после трудного разговора с хозяйкой постоялого двора выходит на улицу и, попав под пронзительный ветер, неожиданно связывает только что

состоявшийся разговор с природными явлениями: "...Интриганка она по натуре и действует, по-видимому, бессмысленно и слепо, как ветер, по каким-то дальним, чужим указаниям, в которые никак прокинуть нельзя" [3, с. 113].

Художественное пространство "Чевенгура", будучи обогащенным многообразными смысловыми коннотациями, также раскрывается через связь природно-бытового и трансцендентного. Эта связь обнаруживается в романе повсеместно. Достаточно обратить внимание на картины природы, которые у Платонова всегда насыщены метафизикой и напряженным психологическим восприятием человека (ср.: "За окном, на небе, непохожем на землю, зрели влекущие звезды. Дванов нашел Полярную звезду и подумал, сколько времени ей приходится терпеть свое существование, ему тоже надо еще долго терпеть" [5, с. 99-100]). Но даже и такие, казалось бы, сугубо бытовые действия, как, например, вхождение в дверь и переступание порога, взгляд через окно, (взаимопереходы между разомкнутым и замкнутым пространством), оказываются пронизанными трансцендентной значимостью⁷.

И у Платонова, и у Кафки неопределенность пространственных сфер, отсутствие топографической точности, путаница человека в пространстве, очевидно, имеют целью акцентировать смутность и неопределенность положения человека в мире, его экзистенциальную "заброшенность" (С.Кьеркегор), утрату смысла и цели существования и ощущение болезненной невозможности трансцендироваться за рамки эмпирического мира.

Особую роль в создании странно-парадоксального мира у Платонова и Кафки играют нарратологические стратегии авторов. Для обоих писателей характерна немотивированность включения "странных" эпизодов и ситуаций в произведение, отстранённость и размытость повествовательной перспективы и свободное варьирование точек зрения в ходе повествования. Это лишает авторскую позицию (и весь идейно-смысловой комплекс произведений) однозначности, вынуждает читателя активно включаться в поиск ценностных ориентиров и вырабатывать собственный взгляд на разворачивающийся перед ним художественный мир.

Большинство исследователей сходится на том, что в основу создания странного мира у Кафки положена сновидческая техника⁸. Но, как отмечает Д. Затонский, уникальность кафковского мира диктуется не только этим: "К. нічому не дивується не тільки тому, що так мусить бути вві сні й не просто через недостатню простодушність. Відсутність здивування – ще й форма характеристики розглядуваного буття. Адже нікого не дивує лише щось само собою зрозуміле, безсумнівне, лише те, що вже припинило рух і перетворилося на

власний пошукуваний результат” [2, с.95]. При всей справедливости этой мысли, следует отметить, что для героя “Замка” все же присуще ощущение странности мира, в который он попадает. Так, уже в первую свою прогулку по Деревне К. отмечает, что в несообразностях замковых строений было “что-то безумное” [3, с.22], а в здании школы ему видится “странное сочетание чего-то наспех сколоченного и вместе с тем древнего...” [3, с.22].

Для К. мир Замка не всегда странен еще и потому, что он в силу своей личностной значимости готов принять его странность и бороться с ней (если бы он признал ее непостижимость, то следствием этого стал бы отказ от борьбы). В этой борьбе он выявляет себя прежде всего как незаурядная личность; личностными выглядят и преследуемые им цели. Об этом убедительно свидетельствует эпизод, когда К. отказывается от навязываемого ему допроса, игнорируя предупреждения о неприятностях, ожидающих его в будущем. Показателен следующий затем фрагмент несобственно-прямой речи: “для него самым желанным была не близость к Кламму сама по себе, важно было то, что он, К., только он, и никто другой, со своими, а не чьими-то чужими делами мог бы подойти к Кламму и подойти не с тем, чтобы успокоиться на этом, а чтобы, пройдя через него, попасть дальше, в Замок” [3, с.107]. Вместе с тем следует отметить, что борьба К. выявляет амбивалентный характер его личности: герой демонстрирует в ней не только свою личностную значимость, но и гордыню, высокомерие, нежелание считаться с обстоятельствами и людьми.

В мире “Чевенгура” отсутствие удивления также обусловлено повествовательной стратегией автора. Странно-необычное здесь попросту не является таковым с точки зрения платоновского героя (главным образом в силу особенностей его мифологизированного сознания), а повествовательная перспектива в романе в максимальной степени определяется персонажным видением и в минимальной степени включает авторское сознание. Однако следует признать, что именно эта минимальное участие автора обеспечивает активность читательского восприятия. По мнению американской исследовательницы О.Меерсон, в основу платоновской поэтики положен принцип неостранения (своеобразный контртермин по отношению к известному “остранению” В.Шкловского), заключающийся в намеренном создании автором атмосферы неудивления, нормализации ненормального. Как считает Меерсон, “это явление прежде всего имеет значение как форма воздействия на читателя”, когда “герои не замечают странности происходящего, а читатель замечает” [4, с. 9, 46]. Другими словами, Платонов средствами поэтики обращает читателя к поиску подлинного смысла созданного им мира. Сходные мысли в отношении автора “Замка”

высказывает Т.Адорно: "Силой потребности в истолковании Кафка уничтожает эстетическую дистанцию. Он требует от некогда безучастного созерцателя отчаянных усилий, набрасывается на него и убеждает его в том, что от правильности понимания зависит отнюдь не только его душевное равновесие, но жизнь и смерть" [1, с.121).

Как видим, в поэтике странного у Платонова и Кафки есть много общего. И главное, что обуславливает эту общность, – стремление писателей через соединение странно-необычного и естественно-правдоподобного придать изображаемому многозначный смысл и привлечь читателя к активному сотворчеству в его глубинном постижении.

1. Типологическое сходство поэтики Платонова и Кафки неоднократно отмечалась в современном литературоведении; более того, это мнение в последнее время приобрело даже форму некоего априорного факта: писатели сплошь и рядом попадают в одни и те же литературные ряды, между тем как сколько-нибудь развернутые типологические исследования их творчества отсутствуют. См. об этом в наших работах: А.Платонов и Ф.Кафка: К проблеме типологии художественных форм в литературе XX века // Третьи Платоновские чтения. – Воронеж, 1999. С.21-23; Природа гротеска у Андрея Платонова и Франца Кафки (в печати).
2. Здесь заимствуем выражение Ю.Манна, используемое им применительно к творчеству Н.В.Гоголя (Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М., 1988. С.101-125).
3. Отмечая архитектурную неупорядоченность "Чевенгура", следует также учитывать моменты творческой истории произведения: Платонову при жизни не удавалось опубликовать роман, и он много раз переделывал его, предлагая к публикации разные варианты текста. Таким образом, говорить об окончательной авторской воле в данном случае не приходится. То же самое, впрочем, можно сказать и о "Замке", который, как известно, не был завершен автором. Незаконченностью романа, очевидно, объясняется некоторая затянутость трех его последних глав.
4. Интересно отметить пожелание одного из исследователей пространства "Чевенгура" о том, что анализ динамики географических образов романа "может быть более эффективным, если он будет проведен как сравнительный – например, с использованием параллелей из произведений Ф. Кафки" (см.: Замятин Д.Н. Империя пространства: географические образы в романе А.Платонова "Чевенгур" // Филологические науки. 2000. № 1. С. 22). К решению этой задачи в определенной степени причастна наша работа.
5. См. об этом: Ласунский О. Житель родного города. – Воронеж, 1999. С.241-250; Алейников О.Ю. На подступах к "Чевенгуру" (об одном из возможных источников названия) // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. С.177-184.
6. Один из участников этого же разговора произносит знаменательную фразу, демонстрирующую обратимую логику персонажей

романа: "Деревня, что ль, такая в память будущего есть?..."

7. См. об этом: Дмитриовская М.А. Семантика пространственной границы у А.Платонова // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. С.118-137.

8. Ср. в связи с этим определение французским исследователем Э.Рейхманом "Чевенгура" как "эпопеи галлюцинаций" (Платоновский вестник: Вып.1. – Воронеж, 2000. С.84).

1. *Адорно Т.* Заметки о Кафке // Звезда. 1996. № 12. С. 128.

2. *Затонський Д.В.* Франц Кафка // Вікно в світ. 1998. №1. С.76-106.

3. *Кафка Ф.* Замок. – М., 1991.

4. *Меерсон О.* "Свободная вещь": поэтика неостранения у Андрея Платонова. // Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1997.

5. *Платонов А.* Чевенгур. – М., 1991.

6. *Сучков Б.* Франц Кафка // Сучков Б. Лики времени: Статьи о писателях и литературном процессе. Т.1. – М., 1976.

7. *Яблоков Е.* [Комментарий] // Платонов А. Чевенгур. – М., 1991. С. 518-650.

Summary

This article is dedicated to the comparative analysis of the specific forms of the strangeness in "Chevengur" ("Чевенгур") by Andrej Platonov and "The Castle" ("Das Schlob") by Franz Kafka. The analysis deals with such forms of the strangeness in these novels as unfamiliar events and characters' behaviour, unusual temporal and spatial structures, the authors' untraditional narrative strategies. The interpretation of these features shows that both of the authors try to create polysemantic, symbolic artistic worlds and activate readers' reception to more equivalent comprehension of these worlds.

Стаття надійшла до редколегії 4.06.2002.