

**ЧЕСЛАВ МІЛОШ І ВІТОЛЬД ГОМБРОВИЧ:  
МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ, МІЖ ДОМОМ І БЕЗДОМНІСТЮ**

*У статті розкрито концепції Сходу і Заходу у творчості Чеслава Мілоша і Вітольда Гомбровича у зв'язку з естетичною, ціннісною та екзистенційною проблематикою бездомності.*

Проблема порівняння світоглядних позицій і творчих методів двох, на думку багатьох дослідників, найвидатніших польських письменників і мислителів ХХ століття, Вітольда Гомбровича і Чеслава Мілоша, вже була предметом різнобічного аналізу у кількох, класичних вже на сьогодні, студіях: "Недомовлений діалог" Анджея Менцвеля привідкриває деякі деталі й вибудовує логіку світоглядної дискусії, яку обидва письменники вели один з одним на шпальтах паризької "Культури" [9]; у статті "Бути пророком" Єжи Яжембський намагається розкласти по полицях елементи філософського універсуму Гомбровича і Мілоша, позиціонуючи їх як символічну дихотомію ментального образу поляків у ХХ сторіччі; своєю чергою [6], у "Привиді неозначеності (Про Вітольда Гомбровича і Чеслава Мілоша)" Александер Фют інтерпретує позиції цих митців у контексті ідеї Центрально-Східної Європи [2]. Очевидно, кожен із цих дослідників міг би погодитися з фактом, що зіставлення Гомбровича і Мілоша в будь-якому випадку виглядає як щось на зразок штучно-експериментального прийому – зважаючи на цілковиту відмінність і світоглядних позицій, і поетики, а також позиціонування себе у світі цих письменників, – тим не менше, як доводять ці ж таки дослідження, експериментальність такого прийому цілком виправдовується мериторичними результатами, які дозволяють глибше зрозуміти як творчість кожного з цих авторів зокрема, так і магістральні епістемологічні позиції польського менталітету в минулому столітті.

Символічним тут може бути коментар самого Чеслава Мілоша з його "Розмов" з Александром Фютом: "Якби не споріднена доля – еміграція, пізня слава й т. д. – ніхто б Гомбровича й мене не порівнював. А якщо вже порівнювати, то ключем мало б бути різне ставлення до свого середовища – родинного дому, батьків, родичів і т.п." [1; 85].

Родина як ключ до прочитання Гомбровича і Мілоша знайшла, і дуже слушно, свій розвиток в інтерпретаціях Яжембського і Фюта, які у своїх студіях особливий акцент зробили на біографічно- й

географічно-спадкових чинниках формування творчої позиції обох авторів, в такий спосіб дещо "натуралізуючи" антиномію й, таким чином, лише частково наближаючись до "істини". Адже дійсно, як здається, крім поколіннєвої приналежності й спільної емігрантської долі, Гомбровича і Мілоша мало що може об'єднувати. Саме ставлення до родинного дому діаметрально позиціонує обох митців на двох протилежних кінцях – акцептації й апокастазису колишнього, втраченого дому дитинства у Мілоша та постійного бунту й зречення, "втечі" з родинного гнізда у Гомбровича.

Мілош народився у 1911 році у колишній власності його родини – селі Шетейне, на берегах річки Невяжа, в колишньому Литовському князівстві, а на той час – частини Російської імперії. Його сім'я належала до польсько-литовської шляхти, тобто класу, який перебував тоді у глибокому занепаді або ж практично вимирав – як політично, так і економічно. Тим не менше, величезна культурна пам'ять, яка залишилась Мілошеві у спадок, підкріплена такими видатними скарбами польсько-литовської культури, як "Пан Тадеуш" Адама Міцкевича, підсилювала в ньому почуття "патріотизму пам'яті", завдяки якому він міг сказати про себе, що "ми були чимось більшим – литовцями, але не в прийнятому в XX столітті значенні, згідно якого ти є литовцем тільки в тому випадку, якщо говориш по-литовському" [1; 5]. Разом зі своєю сім'єю (його батько був інженером царської армії) Мілош багато подорожував по Росії, включаючи й Сибір, а після революції 1917 року провів кілька років у Шетейне разом з дідом і бабою, поки не виїхав на навчання до Вільна. Це кількарічне перебування, будучи дитиною, у річковій долині в Литві стало фундаментальним досвідом, переживанням особливої внутрішньої єдності, душевного миру, відтворення якого стало мотивом всієї пізнішої творчості Мілоша, й яке конфронтувало спочатку з хаосом війни у Росії, а потім і бездомністю західної еміграції.

У випадку Гомбровича маємо справу з цілком відмінною "початковою" ситуацією. Якщо Мілош не міг похвалитись ні сімейними маєтностями, ні витонченим благородним етикетом, то Гомбрович, який зростав у заможному шляхетському гнізді – між поміщицьким двором і міщанським салоном, в оточенні численних тіток-шляхтянок, у центральній Польщі, настільки глибоко засвоїв благородні манери, що в Аргентині міг легко вдавати з себе польського графа. Мілош визнавав: "У моєму оточенні бракувало навіть одностайного жесту, норм етикету, чітких правил поведінки за столом. Майже кожна зустрічна людина була іншою, не тільки через її лише властиву своєрідність, а як представник групи, класу чи нації" [10; 72]. Тож, як пише А. Фют, якщо Гомбрович був членом

суспільства, під кутом зору етнічності, культури й релігії, цілком однорідного, й через те оцю гомогенність вважав загрозою для суверенності індивідуума, ув'язненого в Формах суспільної ментальності й поведінки, то Мілош, який вийшов з багатокультурного котла пограниччя, "Кресів", сумував за постійним, стабільним культурним зразком, на який можна було б спиратися у своїй індивідуальній і проблематичній самототожності [2; 69].

Через те цілком має рацію Єжи Яжембський, стверджуючи, що ставлення до сім'ї й "фамілійне буття" обох письменників могли б відкрити найглибинніші відмінності, які сягають самого ядра їхніх особистостей і світоглядів [6; 110]. Для Мілоша родина становить найбільшу цінність, він плекає пам'ять про своє дитинство, ретельно з твору в твір реставрує й воскрешає в уяві й на папері його краєвиди, природу, людей, яких зустрічав у дитинстві, вірячи, що відтворює тим самим універсальний міфологічний лад світу. Тому зрозуміло, що для Мілоша родинні зв'язки у такому широкому розумінні перебували в одній площині з загальнокультурними цінностями, релігійними основами буття і ностальгійною єдністю чуття й думки у внутрішньому конструюванні "дому", який ставав у такий спосіб раєм до гріхопадіння, сакральним простором і часом єдності духу й тіла.

Гомбровича, навпаки, всі атрибути, пов'язані з фамілійними справами (різні прояви батьківського авторитету, в тому числі авторитету "батьківщини", галаслива юрба тіток, пов'язані з родинним і шляхетсько-міщанським побутом стереотипи й зразки поведінки), дуже пригнічували; до того ж, крім форм, які нав'язували йому традиція й батьківський авторитет (у широкому значенні – у межах родини і вітчизни), до справи долучалась також боротьба проти власної форми, яке нав'язувало йому оточення. Саме тому в його творчості можна знайти як протиставлення "вітчизни – синчизни" з "Транс-Атлантику", так і деформування поведінки під "чужим поглядом" з "Танцівника адвоката Крайковського" ("Щоденник періоду дозрівання") чи боротьбу з численним сонмом "культурних тіток" і професором Пімком з "Фердидурке". Втім, неспокої останнього роману, в якому Гомбрович виступив проти деформування його самого з легкої руки некомпетентних критиків, які охрестили його першу книжку аматорською спробою психологізованого "роману виховання", постійно – поруч із жестом заперечення – також непокоїли письменника. Адже, як пише Яжембський [7; 22], Гомбрович усе життя нарікав на інтелектуальну ницість родинного життя, але ніколи не переставав усвідомлювати, що в літературному житті він цілковито залежить від суб'єктивних суджень критиків, від зрілості й компетенції читачів, а також від багатьох інших чинників і випадковостей,

натомість у суспільному світі він завжди буде "сином Яна Гомбровича", причому цю позицію ніхто вже не в стані піддати сумніву й відібрати в нього.

Еміграція створила для обох письменників не тільки вигідне в плані інтелектуальної перспективи дистанціювання від своєї батьківщини, але змусила виробити чітку позицію щодо Заходу. А це означає – позиціонувати себе таким чином, щоб не прийняти підданчого тону, не злитися з потоком східних емігрантів – історичних невдах, а з іншого боку також – виробити захисні механізми власної самототожності і захищеності, які природно втрачаються після того, як людина залишає своє "природне оточення".

На перший погляд, різниця позицій Гомбровича і Мілоша бере свій початок у принципово відмінному статусі їхньої еміграції. Адже Мілош залишає у Польщі комуністичний режим, тобто політичну силу, яка була для нього внутрішньо неприйнятною й проти якої він виступив у багатьох своїх есеїстичних творах, починаючи з "Поневоленого розуму". Натомість Гомбрович навіть не можна назвати письменником "в екзилі", як Мілоша, тому що "екзиль" набув значення терміна, яким називають представників Східної Європи, що емігрували на Захід, рятуючись від комуністичного режиму. Гомбрович прибуває до Аргентини в 1939 році, здійснюючи перший круїз міжконтинентального лайнера "Хоробрий"; початок другої світової війни робить його простим утікачем, адже, маючи можливість повернутись до Англії або й до Польщі, письменник свідомо обирає еміграцію. Він не публікував свої твори на батьківщині аж до 1957 року, а до початку публікації "Щоденника" був відвертим аутсайдером, який писав свої твори польською мовою й для поляків, причому більшою мірою – для поляків на еміграції. Усе це дозволило, разом з іншим чинниками, зайняти вигідну й привілейовану позицію відсторонення, яке стосувалось не тільки й не стільки комуністичного режиму, як польських стереотипів і польських реалій загалом, що вкупі дозволило Гомбровичеві стати критиком польської ментальності без тимчасових нашарувань поточної політичної ситуації.

"Революції, війни, катаклізми, – писав Гомбрович, – що значить ця пінка в порівнянні з фундаментальним страхом існування?" [4; Т. 1, 29]. Така перспектива продиктувала йому сприйняття Мілоша, особливо як автора "Поневоленого розуму", але також і "Родинної Європи", передусім як "спеца" для Заходу у справах Польщі і комунізму. Хоча, як каже Гомбрович, варто розділити Мілоша як "абсолютного" письменника і Мілоша як письменника "поточного тільки історичного моменту", причому "саме Західний Мілош (тобто

той, який в ім'я Заходу засуджує Схід) є Мілошем меншого калібру й більш поверховим" [4; Т. 1, 28].

Втім, сприйняття Мілоша цілковито як політичного емігранта також здається не дуже коректним. В біографії Мілоша необхідно розділити дві еміграції: першою й найбільш фундаментальною була еміграція з Литви – його малої батьківщини, друга, політична – з Польщі. Насправді він не залишав Литву як політичний емігрант аж до 1940 року, але ще принаймні з 1937 року поет перебував у стані "екзилью" зі своєї малої батьківщини, пишучи у Варшаві "*W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę*". З Польщі він емігрував до Франції в 1951 році, а в 1960 – до Сполучених Штатів.

Оця перша "мала" еміграція Мілоша здається набагато більш цікавою, ніж зловоденна політична аналітика, яку есеїст практикував як непримиренний опонент режиму. Крім того, екзистенційний і антропологічний рівень проблематики цієї еміграції, тобто її відображення, її "ефект" у творчості Мілоша ставить його в один ряд з тими основними питаннями, які ставив Вітольд Гомбрович у своїй художній творчості та "*Щоденнику*". Однак світоглядні й особисті біографічні передумови, які вивели їх на цю єдину площину, були, як ми вже сказали, відмінними.

Ситуація втрати малої батьківщини змусила Мілоша у своїй творчості постійно змагатися з завданням, яке, на думку Майкла Сейдела, притаманне всім еміграційним письменникам – "трансформувати фігуру розриву у фігуру повторного об'єднання" [12; 10]. Протиставні образи вітчизни та чужини витворили у творчості Мілоша нову "батьківщину серця" – його уявний дім дитинства, втраченого раю, предмет ностальгії, духовної єдності й погодженості, які можна порівняти з "уявним" Жака Лакана – з періодом у розвитку індивідуума до його усвідомлення різниці між собою та іншим. Прагнення відбудувати батьківщину свого дитинства в слові привело поета до візуальної концепції й поетики апокастазису [5], своєрідної терапії на катастрофічні "розриви" війни, революції, хаотичних подорожей по Росії й подальшу долю вже на західній чужині. "Пошук реальності, яка з часом проступає все чіткіше" [11; 21], як називав Мілош своє відтворення малої батьківщини, спонукав його застосовувати в нарації "наївну" дитячу позицію спостереження за світом, за допомогою якої письменник отримував магічний ключ до сакрального, неприступного, але міфічного й значущого універсуму.

Час і візуальність мають створюваному поетичному світі Мілоша першорядне значення, демонструють віру дитини у реальність навколишнього світу. Дитину не зачіпає потік часу: час і його відчуття, його смертельний дотик притаманні лише дорослим. Дитячий світ

забезпечує ліричному суб'єкту свободу й безпеку, і ця комфортність внутрішнього самопочуття дитини відображається в ландшафті – в образі долини річки Нев'яжа. У третьому вірші з циклу "Світ. Наївна поема", який називається "Ганок", Мілош звертається до архетипічних образів ганку, дверей, які розчиняються в світ, вікон, крізь які відкривається зовнішній світ дитини, що вражає своєю "матеріальною" чарівністю речей, довірою до "тіла" як духовної цінності, але цей вигляд не може стати для дитини цікавішим, ніж малювання, тобто наповнення світу своєю уявою.

Але якщо існує світ поза межами дитячого існування, то минуле, воскресене в уяві, також існує – адже ми можемо його бачити у твореному світі поетичного твору ("Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli... byśmy zobaczyli"). Віра у реальність уявного світу подібна до віри в Бога. Цікаве спостереження зробила Кім Ястремські, яка вбачає у вірші Мілоша "Заклинання батька" метафоричне перенесення і затирання ролей батька й сина, коли звернення дитини до батька містично трансформується у молитву дорослого до Бога [8; 43]. Причому ця "сліпа" любов до батька, яка перекладається на нашу "моральну" любов до Бога ("Kocham cię... choć nigdy twojej nie zobaczę twarzy") може означати не тільки віру, яку вже має людина, а й віру, яка власне твориться в магічному акті викликання, стаючи тим самим – ув образі "батька" – алегорією поета, який викликає до життя "Світ" своєї уяви.

"Недавно один мій друг спитав мене, чому я так уперто повертаюсь у спогадах до Вільна й до Литви, про що свідчать моя поезія й прозові твори. Я відповів, що, на мою думку, це не має нічого спільного з емігрантською сентиментальністю, тому що я не прагну повернення. Те, про що тут ідеться – це, поза сумнівом, пошук реальності, очищеної з бігом часу... Вільно стало пунктом посилення для мене – певною можливістю" [11; 21]. Привілейована позиція для спостерігача, яку той отримує завдяки відмові від "повернення", споріднює Мілоша і Гомбровича. Адже Гомбрович, наприклад, щиро визнавав, що повернення означало б для нього втрату своєї напрацьованої роками дистанції до "своїх" – адже це означало б повернення до самого себе в минулому, якого він не бажав: "Чи їхати мені до Польщі? Питання, яке переслідувало мене ще на кораблі. В Парижі мене намовляли, поїдь, що тобі заважає, побачиш, скільки в тебе друзів [...] Їхати? Не їхати? Я не до Польщі б їхав, а до самого себе, такого, яким я був... і саме цього я трохи побоювався" [4; Т. 3, 144].

Ця позиція набула конкретного значення в Західному Берліні, де Гомбрович, після двадцятисемирічного побуту у Південній Америці, пробув з листопада 1963 до травня 1964 року. Подібно до "вікон", які відкривали дитячому персонажу Мілоша вигляд у "світ" уяви й



творили "акт віри" митця у творений ним світ (а це алегорично перекладалось і на віру у світ, створений найвищим "митцем" – Богом), вікна в берлінській квартирі Гомбровича відкривали йому, з належної відстані, вигляд у світи своєї втраченої назавжди батьківщини: "З одного величезного вікна: попереду дерева, вкриті інеем, і білі ставки широкого, приспаного парку, відразу за ним на відстані кілометра Kurfurstendamm, зоопарк, самий центр Західного Берліна з американським профілем, який пульсує, моргає, засліплює – з'являються й зникають неони, хмари машин женуть алеями, горизонт облягають електричні вогні.

З іншого величезного вікна: морок і таємниця, величезне мовчання, за муром розлігся Східний Берлін довгими вулицями з сумними ліхтарями. Димарі, вежі, затуманені раннім зимовим сутінком, деś там щось світиться, я беру бінокля, будинок, мабуть, багатопверховий, можливо, на узгір'ї...

Ця блискітка, Західний Берлін, останнє кокетство люксової Європи, далі – глухомань, ніби вже й не місто, а тільки простір, гігантський, аж до Китаю. Вдивляюся натужно, як у німу самотність зимових полів, неначе я в селі... магія приховалась у цьому первісному просторі, про який відомо, що він підданий універсальній і організуючій Думці, неподільно підпорядкований Ідеї.

Якщо Західний Берлін – це світлиста сліпота, безлад, який навмання себе упорядковує, то по той бік, де ніч, простір, земля, зима, темрява, розсілася Ідея, затята, мовчазна. Сувора. Це непокоїть. Це дивно, можливо, болісно, що Дух є там – не тут... його сусідство захоплює... але дивує, пригнічує, що він більше подібний до стіни туману, до густих сутінків, до бігу хмар, до зміни пір року, ніж до чогось більш людського..." [4; 184].

Девід Голдфарб надає концептуального значення просторовим особливостям берлінського помешкання Гомбровича – особливо балкону і "величезним" вікнам, які виходять на дві "символічні" сторони світу – Захід і Схід [3; 306]. Цей темний, але одуховнений простір Сходу дивовижним чином зближує таких відмінних у принципових естетичних і світоглядних основах письменників, як Гомбрович і Мілош. Обидва митці дивляться на цей Схід, з яким їх об'єднує їхнє минуле, що до нього вони вже ніколи не повернуться, цей міфічний неодновимірний простір, протиставний розкресленому простору освітлених неонам і електрикою Західних вулиць, – дивляться на нього з відстані: один – крізь призму своєї опозиційності комуністичній ідеології, другий – крізь збільшувальні скельця бінокля, єдиного прийнятного для нього "наближення" *іншої* реальності.

У обох письменників присутній тут також і інший характер "погляду" – внутрішній. Цей погляд сповнений страхом, або навіть *дитячими страхами*, які приховуються глибоко в підсвідомості, в тому далекому, а тому містифікованому, міфологізованому минулому. Вони відчувають цей "страх" на інтуїтивному рівні, на Прустовому рівні відчуттів, звуків, запахів, тобто основних будівельних матеріалів міфу дитинства. "Але тоді я відчув (коли прогулювався по парку Тіргартен) якісь запахи, мішанину з трав, води, з каміння, з кори, не можу навіть сказати з чого... так, Польща, це було вже польське, як у Малошицах, Бодзехові, дитинство, так, так, те саме, адже вже недалеко, за межею, та сама природа... яку я покинув чверть століття назад. Смерть. Замкнувся цикл, я повернувся до тих самих запахів – отже, смерть. [...] Не треба мені було виїжджати з Америки. Чому я не зрозумів, що для мене Європа має стати смертю? Адже для такої людини, як я, для когось у моїй ситуації будь-яке наближення до дитинства й молодості мусить бути убивчим – й хоча я не раз потім "дивувався" тому, що щось таке слабеньке, як запах, могло позбавити мене життя..." [4; 140–141], – писав Гомбрович.

Якщо Гомбрович, відчувши силу темного, аморфного, *незрілого* Сходу, що виточував запахи його дитинства, від яких він тікав усе своє життя, – впокорився й визнав себе переможеним, то Мілош тікав від реальності у створюваний "віртуальний", міфічний світ поезії – у своєрідне естетичне *перетворення* свого дитинства. Накреслення кордонів, меж, малювання карт було характерним прийомом, внутрішньою необхідністю поезії і прози Мілоша – адже життя на пограниччі, без сталого ґрунту (культурного, побутового, екзистенційного), у світі, в якому бракує чітких кордонів, є образом тієї самої темряви, неозначеності, туману, які побачив Гомбрович крізь скельця свого бінокля зі Східних вікон берлінського помешкання і в своєму серці. "Noc nie ma granicy, / Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała": темрява не має кордонів, тому дитина боїться темряви в лісі так само, як дорослий боїться *безмежного* світу (вірш Мілоша "Батькове заклинання"). І здається, що епіфанії Мілоша саме й зводяться до розсвітлення, розпорошення темряви, яка висить над його минулим і становить основу його метафізичного страху в теперішньому.

Можна також припустити, що, незважаючи на екзистенційну близькість тієї основи, на якій ґрунтуються погляди обох письменників на Схід, цей самий Схід набуває у їхньому сприйнятті цілковито відмінної аксіології. Якщо для Гомбровича це творчий дух, *незрілість*, неоформленість – усі ті якості Центрально-Східного європейця, які, на його переконання, можуть бути чимось новим і цікавим для Заходу, то



для Мілоша ці якості не становлять ніякої цінності – навпаки, це предмет сорому, це те, чого він хотів би позбутись у собі як у східному європейцеві. "У певному сенсі я можу вважати себе типовим східним європейцем. Здається, це правда, що його *differentia specifica* можна було б звести до браку форми – зовнішньої і внутрішньої. Його позитивні риси: інтелектуальна пожадливість, пристрасність у дискусії, відчуття іронії, свіжість почуттів, просторова чи географічна уява походять з принципової вади: він завжди залишається недоростком, ним керує раптовий приплив або відплив внутрішнього хаосу" [10; 72].

Цей фрагмент, хоча й написаний цілковито "Гомбровичевою" мовою, свідчить про те, що Мілошові йдеться зовсім про інше, ніж Гомбровичу. Ота "принципова вада", недорослість, за яку так уболіває один, для другого є єдиною зброєю, яку незрілий Схід може протиставити зрілому Заходу.

Закріплений багатовіковою традицією лад Західної Європи викликає у Гомбровича бажання бунту, протиставлення своєї невиробленості, неокресленості цим закам'янілим, а тому вже мертвим, формам людської культури, які вимагали такого ж мертвого, й нічим, на переконання письменника, не обґрунтованого, формального поклоніння. "Парижу бракує чистоти і свіжості. А все те мистецтво якесь дурнувате" [цит. за: 2; 72]. Гомбрович бачив людське в людині в її хаотичній невиробленості, безформності, в якій по-екзистенціалістськи вбачав свободу як головну цінність, для Мілоша ж людина тісно була пов'язана зі світом традиційних культурних цінностей, які єдині могли врятувати її від хаосу в собі. Тому Гомбровичевому "Космосу", хаотичному й неосяжному для людського розуму, протистоїть у Мілоша "Світ" – "наївна поема", яка своєю "наївністю" виявляє покору ладіві, культурі і – Богу, як єдиному справжньому творцеві, якому єдиному, на відміну від Гомбровича, Мілош довіряє створення світу. "Польща обтяжувала нас. [...] – писав Мілош. – Брак єдиного зразка робив неможливим сприйняття людини "як такої" – на передній план висувався її статус: інтелігент, селянин, єврей. І не тільки політика періоду нашого дитинства несла за це відповідальність – цілі сторіччя" [10; 174].

Для Мілоша Європа є сукупністю "малих батьківщин", кожна з яких зберігає свій культурний міф, причому цей міф зашифровано у єдиному цивілізаційному коді, до якого завжди пасуватиме єдиний "європейський" ключ. Тому Європа є для нього "родинною Європою", яка бере його в свої "кам'яні, висічені рукою минулих поколінь, обійми", якою можна пересуватися подібно до того, як давній грек переходить з одного поліса до іншого [10; 309–310]. Натомість для

Гомбровича Європа становить виклик його самототожності, його свободі: "Я мусив, як поляк, як представник слабшої культури, боронити свою суверенність – я не міг дозволити, щоб Париж мене переміг! І в процесі цієї боротьби я помітив, що те, що мені заважало до цих пір отримувати задоволення від Парижа, полягало ось у чому: в необхідності утримувати незалежність, гідність і гордість, у страху, щоб не стати учнем, послідовником, аколітом, роззявою" [цит. за: 2; 73].

Опинившись у різний час і з різних причин на еміграції, і Мілош, і Гомбрович мали випрацювати своє ставлення як до колишнього, так і нового свого "дому". У цьому витворенні власної позиції, яка знайшла кристалізацію у багатьох художніх та есеїстичних творах, позиції щодо Заходу і Сходу, батьківщини й еміграції, щодо польськості, європейськості і т.д. шляхи обох письменників привели їх до проблеми людини, яка шукає місце у всесвіті. Відмінність у розв'язанні саме цієї проблеми символізує двоколіїність усієї сучасної антропології – або ставить людину перед лицем хаотичного й безмежного космосу, або змушує її будувати свій "дім", розкреслювати кордони й запановувати над власним, організованим і одухотвореним "світом".

### Список використаних джерел та літератури

1. Fiut A. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. – Krakow, 1981.
2. Fiut A. Widmo nieokreśloności (O Witoldzie Gombrowiczu i Czesławie Miłoszu) / Być (albo nie być środkowoeuropejczykiem). – Krakow, 1999. – S. 61-87.
3. Goldfarb D. Gombrowicz's Binoculars: The View from Abroad // Framing the Polish Home. Postwar Cultural Constructions of Hearth, Nation, and Self. – Ohio University Press, Athens, 2002. – P. 301–316.
4. Gombrowicz W. Dziennik. – T. 1-3. – Krakow, 1997.
5. Heuckelom K. Van. "Patrząc w promień od ziemi odbity". Wizualność w poezji Czesława Miłosza. – Warszawa, 2004.
6. Jarzębski J. Być wieszczem // Poznawanie Miłosza 2. – Krakow, 2001. – S. 102–124.
7. Jarzębski J. W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej. – Warszawa, 1992.
8. Jastremski K. Home as Other in the Work of Czesław Miłosz // Framing the Polish Home. Postwar Cultural Constructions of Hearth, Nation, and Self. – Ohio University Press, Athens, 2002. – P. 26–53.
9. Mencwel A. Dialog nie dopowiedziany // Poznawanie Miłosza 2. – Krakow, 2001. – S. 125–155.
10. Miłosz Cz. Rozinna Europa. – Warszawa, 1990.
11. Miłosz Cz. Zaczynając od moich ulic. – Wrocław, 1990.

12. Seidel M. Exile and the Narrative Imagination. – New Haven: Yale University Press, 1986.

***S. Jakowenko. Czesław Miłosz i Witold Gombrowicz: między Wschodem i Zachodem, między domem a bezdomnością.***

*W artykule zbadano koncepcję Wschodu i Zachodu w twórczości Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza w związku z problematyką estetyczną, wartościującą i egzystencjalną pojęcia bezdomności.*

***S. Yakovenko. Czesław Miłosz and Witold Gombrowicz: Between East and West, Between Home and Homelessness.***

*The Paper features the concepts of East and West in Czesław Miłosz's and Witold Gombrowicz's writings in connection with the aesthetical, axiological and existential problems of homelessness.*