

Mikulášek, Miroslav

**К некоторым литературно-философским аспектам драматургии М.
Горького советской эпохи**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada
literárněvědná. 1969, vol. 18, iss. D16, pp. [67]-76*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108039>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

МИКОСЛАВ МИКУЛАШЕК

К НЕКОТОРЫМ ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИМ АСПЕКТАМ ДРАМАТУРГИИ М. ГОРЬКОГО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Интерес М. Горького к драме не ослабевал на протяжении всей его литературной деятельности и в 30-е годы, после небольшого перерыва (последним драматическим произведением был сатирический сценарий Работяга Словотекоев, 1920), он кульминировал: Егор Булычов и другие (1931—1933), Звонцов и другие, Достигаев и другие (1932), Рябинин и другие, Сомов и другие (1930—1931) должны были быть отдельными звеньями задуманной пенталогии драматического эпоса революционной эпохи (вторая и четвертая пьеса остались не осуществленными). Самой интересной пьесой этого цикла является безусловно Егор Булычов, в котором Горький синтезировал свои прежние драматургические поиски и открытия новых возможностей развития философски окрыленной драматургии характеров.

В интерпретации пьес М. Горького иногда отживает точка зрения, расценивающая их как социально-политическую драматургию обостренных классовых конфликтов, крепко привинченных к своему времени. Даже в работах последнего периода при всех богатых находках и наблюдениях относительно художественного своеобразия драматического творчества Горького, встречаются суждения, характеризующие его пьесы преимущественно как „драматургию идеологического конфликта, идеологического спора, идеологической борьбы“.¹ „М. Горький внес вклад в историю драматургии не только тем, что показал новый характер противоречий и конфликтов эпохи империализма и пролетарских революций, вывел на сцену нового героя истории, но и тем, что перенес акцент в пьесах на раскрытие идеологической сферы человека, острой борьбы, осознанного отношения действующих лиц к кардинальным вопросам эпохи“, — резюмируется значение драматургии Горького в одной из книг о его творческой лаборатории.²

Все это в какой-то степени верно, и, тем не менее, это только одна сторона проблемы, один аспект, и чего-то все-таки еще не хватает. Такое толкование эстетического явления несколько, и не случайно, похоже на то „естествознание, в котором отсутствует человек“, как метко иногда называется прогрессивными западными философами наше обыкновенное освеще-

¹ Ю. Юзовский, Максим Горький и его драматургия. М. 1959.

² В. Новиков, Творческая лаборатория Горького-драматурга. М. 1965, стр. 429.

ние исторического процесса. Если все пьесы Горького — только политика, история, революция, идеология, спрашивается, где же то, что очеловечивает идейное содержание художественного произведения, что приближает его к сердцу зрителя, что потрясает и очищает его совесть?

Идейно-эстетическое содержание пьес Горького, в особенности Егора Булычова, на наш взгляд в научной горьковедческой литературе несколько политизируется, суживается односторонним подчеркиванием их политической и идеологической подоплеки и узко воспринятой исторической детерминированности. Центральный персонаж пьесы истолковывается как сумма или выражение сталкивающихся и перекрепляющихся идеологических и политических факторов — и человеческий субъект — человек со своим внутренним миром в их сложном сплетении иногда как будто несколько теряется. В априорных, обезличенных идеологически-социологических конструкциях исчезают, таким образом, особенности конкретного, единичного, исчезают своеобразие и сложность художественной передачи драматургом объективной реальности: „В этом смысле социалистическая революция и свершение великого Октября являются центральной темой обеих пьес драматургического цикла, несмотря на то, что внешне действие заключено в тесные рамки купеческих особняков Булычова и Достигаева“, — пишет Е. В. Тагер.³ „Главная и определяющая сюжетная линия пьесы «Егор Булычов и другие» связана с крахом буржуазной идеологии“, — отмечал Б. Бялик.⁴ „Все это лишний раз доказывает, что в основу развития действия в пьесе Горького [Егора Булычова — М. М.], рисующей судьбу мира накануне его краха, положен главный фактор эпохи — нарастание революции“, — констатирует В. Новиков.⁵ И наша, чехословацкая русистика не лишена подобной традиционной характеристики, связывающей „центральный конфликт“ Егора Булычова с „периодом подготовки и нарастанием революции и началом расстановки сил“⁶ (М. Арнаутова), что не отвечает своеобразию конкретного драматургического решения сюжетного построения пьесы.

Несомненно то, что Горький, как великий художник, выдвигает в Егоре Булычове — так же, как и в других пьесах — важные, кардинальные политические вопросы. Но он создавал не историко-политический трактат, а художественное произведение, изображающее в первую очередь жизнь человека: „... меня всегда и прежде всего интересовал человек, а не группа, личность, а не общество“, — писал Горький в предисловии к американскому изданию пьесы *Старик* [!! — М. М.]; он, конечно, сумел сделать больше, чем было отмечено в его статье, но то,

³ Е. Тагер, Творчество Горького советской эпохи. М. 1964, стр. 322.

⁴ Б. Бялик, Драматургия М. Горького советской эпохи. М. 1952, стр. 102.

⁵ В. Новиков, Творческая лаборатория Горького-драматурга. М. 1965, стр. 488.

⁶ Maita Arnautová, Styl a umělecká forma Gorkého dramát třicátých let. Acta Universitatis Carolinae. Philologica, Slavica Pragensia V. Praha 1963, str. 310.

⁷ М. Горький, О театре. Горьковские чтения. 1961—1963. Драматургия и театр. Наука, М. 1964, стр. 3. Небезынтересно, что статья Горького с 1923 года в России не печаталась. Выдержки из нее появились в 1946 году („Старик“. Материалы и исследования.“ ВТО. М.). Полностью она была опубликована лишь в вышеприведенном издании с 1964 года.

что мировосприятие Горького всегда устремлялось к человеческому субъекту, не подлежит сомнениям.

Егор Булычов не является пьесой о революции в прямом смысле слова. Наступающий исторический перелом (февральская революция 1917 года) не является прямым объектом изображения, ибо Горький не фиксирует непосредственный ход революционных событий. Егор Булычов — пьеса о людях, застигнутых в бурное, революционное время; революция образует временной контекст, какой-то активный фон, вторгающийся сотнями потоков в действие, в диалоги и т. д.; она является скорее вторым планом, атмосферой, в которой люди живут, спорят, сталкиваются и размышляют, лакмусом, определившим полярность и содержание взглядов, точек зрения и т. д. Горький передает сложные социально-политические явления через переживания, рассуждения и взаимоотношения персонажей, через непрерывный „поединок“ Булычова с его окружением (Тагер, 324), через личную человеческую драму Булычова, являющуюся доминирующей темой пьесы, конкретным образным выражением объективного процесса — революционного перелома мира, т. е. путем субъективизации объективной реальности. Движение, трансформацию человека, субъективного сознания драматург соотносит с движением истории (здесь „человеческая субъективность перемежается с политикой“ (Р. Гароди).⁸ Синекдохическим приемом Горький конкретизирует соотношение булычовского микрокосма и социального макрокосма.

Вольная, широко разветвленная, почти романтическая структура сюжета ранних пьес Горького представляет многоструйный поток. Заметно, однако, как Горький на протяжении своего творчества постепенно соединяет обилие сюжетных узлов, образов, философских, потилических и жизненных проблем, точек зрения и т. д., в мозаике которых иногда отсутствует центростремительный сюжетный скреп, что было зачастую характерно для начального десятилетия его драматического творчества (отсюда и упреки в бессюжетности), прочным швом сквозного действия — судьбой сильной личности. Этот поворот, начавшийся в основном с первого варианта *Вассы Железновой* (1910), и отразившийся в значительной степени и в названии последующих пьес, свидетельствует о созревающем драматическом искусстве Горького, о достижении им своеобразной драматической формы. Вряд ли, однако, можно упрекать Горького в бессюжетности, так как сюжет в его понимании представляет собой именно „связи, противоречия, симпатии и вообще взаимоотношения людей, историю роста и организацию того или иного характера“. Посредством галереи персонажей — „своих“ и антиподов — Горький дает своему, так сказать, монопротагонисту, в данном случае Булычову, возможность полностью раскрыть свой характер, сложности своего внутреннего состояния. Драматическое движение сюжета, наличие которого у Горького в прошлом отрицалось и до сих пор еще подвергается сомнениям (Артаутова, 318), не только не обязательно должно состоять в цепи внешних событий, но и в трансформациях, борьбе, переживаниях, рационально-эмоциональных реакциях действующего лица. Булычов проявляется в оценках окружающего мира (спорах с Павлином, Меланией

⁸ Цит. по чешскому изданию R. Garaudy, *Perspektivy člověka*. P. 1964.

и т. д.) и самого себя, но ни в коем случае не развернутым физическим поведением, конкретными поступками. Здесь несомненно имеется особая драматическая система, которую вряд ли можно измерять иным типом драмы, заложенной на широко развернутой сюжетной фабуляции.

Сюжетным стержнем, как уже было сказано, соединяющим принципом пьесы, образующим его сквозное действие, является судьба человека, смертельно больного купца Булычова, который стремится к познанию смысла жизни в эпоху распада старого мира, т. е. в кризисном моменте, „пограничной ситуации“ своего и общественного бытия, когда человек начинает глубоко осознавать свою экзистенцию (Jaspers), когда он осмысливает пережитое, когда сводит с жизнью счеты. Егор Булычов переживает глубокий катарзис: женившись „из-за денег“, и войдя т. обр. в богатую буржуазную семью, он понимает, что проиграл свою жизнь, что она ему не удалась, что он „жил... мимо настоящего дела“, „не на той улице“. „В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими. Вот чего я тебе не хочу! Отец мой плоты гонял. А я вот...“.

Жизненная ситуация Булычова — выражение кризиса собственной жизни (смертельной болезни — рака) и общества, в котором человек осознает себя как „одинокое“ и „выбитое из колеи“ „я“ („Попы, цари, губернаторы... на кой черт они мне надобны? В бога — я не верю, Где тут бог? Сама видишь... И людей хороших — нет. Хорошие — редки, как... фальшивые деньги! Видишь, какие все? Вот они теперь запутались, завоевались... очумелись! А — мне какое дело до них? Булычову-то Егору — зачем они? И тебе... ну, как тебе с ними жить?“.

Пессимистические настроения не воспрепятствовали Булычову перешагнуть через душевные и социально-политические границы своего класса, в который ему удалось пробиться. Он становится „боком“ к своему классу, „выламывается“ из него, как характеризовал его жизненную позицию сам Горький. Но здесь, собственно говоря, наглядно вскрывается и обнажается Горьким сложная проблематика человеческого отчуждения (которое, „как такое происходит лишь в сфере сознания, в сфере внутреннего мира человека“;⁹ К. Маркс), являющегося источником трагической душевной драмы Булычова, морального потрясения и очищения совести героя; оно находит выражение в его стремлении к внутренней свободе, идейной независимости, к разрыву всех связей с миром своей „каждодневности“ (напр. в спорах о религии с Меланьей, Павлином и т. д.) т. е. к „выбору самого себя“ и трансцендентности.

В такой же „пограничной ситуации“ как Булычов оказывается и фабрикант Достигаев (герой одноименной пьесы), который под давлением эпохи — совершающегося октябрьского перелома — также вынужден „выбирать себя“ („Я ни с кем, только с самим собой“), найти свой *modus vivendi* в новом мире, в чем, конечно, жизненные пути обоих героев резко противостоят друг другу. Достигаев находит свой жизненный принцип у Дарвина, в принципе приспособления организма к окружающим условиям: „Время требует, чтоб к нему... приспособлялись“, „надо приспособляться! Все живет, потому что приспособилось, а не просто: родилось, выросло и жи-

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 589.

вет... беззащитным дураком!" Именно в этих поисках Достигаева следует искать сквозное действие пьесы, ее объединяющий принцип, связывающий обилие на первый взгляд разрозненных и в сюжетном отношении нейтральных моментов, мотивов, диалогов, разговоров, споров, столкновений, а также „ерундовых слов“ Достигаева, в которых он любит прятать свои подлинные взгляды. (Кажется, однако, что в основе его стремления лежит не столько „приспособление“, как отмечает Б. Бялик,¹⁰ сколько „сопротивление“: „А вот, если ножку им подставить на крутом-то пути... на неведомой дороге?“; тут уже не до шуток, здесь рождается уже драматизм классовой борьбы.)

„Отчуждение“ Булычова от мира, который он сам создавал, с которым, однако, он в своей сущности никогда не слился,¹¹ сопровождалось бунтом его подспудного плебейства („Отец мой плоты гонял“), прорывавшегося все заметнее в резких и бурных вспышках гнева, бесцеремонных суждениях, острых и иронических выпадах в адрес своих антиподов, в чем отражался его переход на новые жизненные позиции. Отчуждение Булычова от своего класса было вызвано даже не столько „чувством обиды“ на строй, который „не оправдал его... надежд“,¹² или обманом со стороны „того общественного порядка, которому он отдал свою жизнь“,¹³ хотя все это, конечно, и могло иметь место, — сколько полным разочарованием, осознанием всеобщего морального краха буржуазного мира, отсутствия малейших человеческих ценностей в „царстве, где смрад“ („Ты да Шурка, вот это я — нажил, а остальное — меня выжило...“, — говорит он Глаше), осознанием гибели своего труда и собственности, к которой он стремился.

Беспросветную, удручающую картину тотального краха семейных, а следовательно, и общественных отношений, кризиса этических ценностей в период столыпинской реакции, создал Горький уже в пьесе *Последние* (1908). В этой „семейной драме“, обнажающей политическое лицемерие, „мертвую совесть“ людей, привыкших „всю жизнь командовать людьми“, иметь „власть“ над другими („мне предстоит бить морды человеческие“, — говорит Александр Коломийцев), можно найти определенные точки соприкосновения с Егором Булычовым; в каком-то отношении указанная драма является как будто его временно обусловленной подготовительной ступенью. Предприниматель Яков Коломийцев, брат полицейстера Ивана Коломийцева, представлявшего собой буквально воплощение человеческой подлости и зла („Кошмар какой-то, а не человек“), является какой-то определенной зачаточной формой Егора Булычова (так же, как и Егор Булычов он смертельно болен и под конец пьесы умирает). Это

¹⁰ Б. Бялик, М. Горький-драматург. Советский писатель, М. 1962, стр. 466.

¹¹ На наш взгляд не точно утверждение, будто Булычов „связан всем своим мироощущением с буржуазным строем“ (Б. Бялик, М. Горький-драматург. М. 1962, стр. 447), что повторяют и другие литературоведы (по М. Арнаутовой Булычов также „уже всеми нитками своего существа связан с буржуазией, с капитализмом, его порядками и законами“; М. Арнаутова, стр. 314). В период, в котором Булычов скважен в пьесе, он уже с ним решительно порвал. Вырываясь из своего общества, он резко противопоставит ему всем своим существованием и мышлением. Если и остались где-то его следы — учила Булычова этой „мудрости“ сама жизнь.

¹² Б. Бялик, Горький-драматург. М. 1962, стр. 447.

¹³ Тагер, стр. 324.

человек, не потерявший в мире притупленной совести и морального упадка истинного человеческого облика, души. Протест Якова, конечно, слишком пассивен, мягок, здесь нет еще того этического бунта (проблескивающего скорее в его дочери Любви), бунта, который превращал Булычова в человеческий фокус пьесы, и назначал выход жизни.

Основой стремления Булычова к отрыву от своего класса, к внутренней свободе, поискам смысла жизни, преодолению одиночества и отчаяния, к ненависти к лжи и всему позорящему человека являются борьба сильной личности за самоосуществление, самоопределение, самоосознание или же самоутверждение, выражаясь языком философов.

Горького как великого художника интересовали не только узко исторические, конкретно социальные вопросы, хотя, конечно, он из них и исходил, а человеческая реальность, „движение человека, собирающего себя“ своими „проектами“ (Сартр), но не движение человека, которым манипулирует история.

Егор Булычов (так же, как и шедевр Горького *Жизнь Клима Самгина*, для изучения которого горьковедение заложило по существу всего лишь основу) представляет социально-психологический и философский анализ человеческой экзистенции а тем и „состояния мира“ (Гегель), распадающегося под ударами огромных социальных катаклизмов. „Центральные экзистенциальные темы рождаются из глубокого и глубоко переживаемого кризиса мира, находящегося в смятении, мира в тупике, из мира абсурдного, но, одновременно с этим, из бунта против этой абсурдности, из убеждения в неодолимом усилии человека вырваться из хаоса, преодолеть его и дать миру смысл“ (Гароди, 49). В этом заключаются корни и основной жизненной ситуации Егора Булычова, и основной проблематики пьесы.

Решаемые философские, этические и социально-политические проблемы и конфликты драматургии Горького, в особенности Егора Булычова, обладают широкими экзистенциально-психологическими размерами, а не в первую очередь политическими, как все еще утверждается в научной литературе.

Горький обнаруживал живой смысл для, так сказать, метафизических тем (судьбы человека, жизни и смерти, религии, небытия, счастья, любви и т. д.), являющихся содержанием разговоров его героев, т. е. для извечных проблем человеческого бытия, „общечеловеческий интерес“ которых создает — по Гегелю — основу непреходящего значения драматического произведения.¹⁴ Именно эти извечно человеческие вопросы захватывают зрителя и заставят думать его даже тогда, когда историческое событие, с которым оно связано, отойдет далеко в прошлое и утратит свою актуальность.

Тогда остается только человек — в данном случае Егор Булычов, человек суровых и незаурядных рациональных и эмоциональных реальностей: Булычов импульсивен в своей любви и ненависти, удивительно жизненен („Лег — значит — сдался“, „насквозь земной“ („... я деньги любил, баб люблю...“); он искренен и жесток к самому себе („конечно, я —

¹⁴ Гегель, Лекции по эстетике. Кн. третья, М. 1958, стр. 646.

грешник, людей обижал и вообще..."); Булычов страстно дорожит жизнью и всем своим существом боится одиночества и смерти („Отче наш... Нет... плохо! Какой ты мне отец, если на смерть осудил? За что? Все умирают? Зачем? Ну, пускай — все! А я — зачем?"). Булычов человек глубоко размышляющий там, где дело касается важных вопросов жизни („Ошибка не в царе, ошибка в самом корне"; „Пропьют государство, — говорит он о рабочих, которые однажды завоюют власть. Башкин. Не иначе. Булычов. Да... А — вдруг — не пропьют? Башкин. А что ж им делать без хозяев-то? Булычов. Верно. Без тебя да без Васьки Достигаева — не проживешь. Башкин. И вы — хозяин... Булычов. Ну, а как же? И я. Как, говоришь, они поют? Башкин. Отрясем его прах с наших ног... Булычов. По словам — на молитву похоже...").

Все это то человеческое содержание — „индивидуальный стержень" шекспировски воспринятого характера, созданного „во всей красоте его внутренней запутанности и раздробленности, со всеми «противоречиями сердца и ума»";¹⁵ это то человеческое ядро индивидуума, которое „наиболее характерно" и „в конечном счете определяет" его „социальное поведение",¹⁶ являвшееся не больше как составной частью общечеловеческого плана.

„Это далеко не положительный герой", — отмечается о Булычове в одной из статей, анализирующих драматургию Горького (Арнаутова, 314), и в этой связи мы вновь убеждаемся в том, как обманчива может быть работа с обычной литературной номенклатурой, как запоздалым и неуместным выглядит в данном случае упрощенное клеймение сложной, амбивалентной человеческой личности, как узки, схематичны и шатки наши критерии в оценке большого человеческого характера.

Творчеству Горького чужда смиренная рубашка декларативности, назидательства, дидактики, нормативности любого сорта, аскетизма, иллюстративности и зависимости от догматизирующих политических и художественных концепций текущего периода (там, где он поддавался этим тенденциям, там появлялась художественная шаткость — Сомов и другие). Драматургия Горького проникнута глубоко гуманистической шекспировской концепцией „человекознания", принимающей во внимание право человека на собственное лицо, на сомнения, самодвижение, изменение, соблюдающей сложности индивидуума, несмотря на его классовую принадлежность. Во время, когда определенная часть советской драматургии оказывается в плену априорной концепции, закрепляющей настоящее достоинства лишь за современным „новым" человеком, Горький находит позитивную этическую красоту и в человеке старого мира.

Творческие искания Горького в области драмы, иногда не совсем удачные, откристаллизовались в Егоре Булычове в редкостной гармоничной форме, намечающей в какой-то степени „слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью", в чем когда-то Энгельс предвидел будущее драмы.

Образ человека с его этически-экзистенциальной трансформацией ока-

¹⁵ М. Горький, О литературе, М. 1955, стр. 600.

¹⁶ Там же.

зывается в драматическом творчестве Горького настолько в центре внимания, что его анализ мог бы стать богатейшим вкладом в марксистскую антропологию, которая была и до сих пор является слабейшим звеном марксистской философии (Гароди ссылается в своей работе Перспективы человека на творчество Арагона; Горький дает не меньше материала для философии человека). И, наоборот, по-настоящему марксистская теоретико-философская концепция человека поможет в свою очередь вновь открыть и найти и новые философско-эстетические раёмеры и критерии в оценке художественного творчества.

Пьеса Горького была большим художественным уроком и примером для советской драматургии того времени, когда в искусстве постепенно укоренялась черно-белая схематизация литературного героя и конфликта, когда экстропективный принцип (проявившийся в стремлении передать эпос революционного вихря и социалистического строительства), отодвигал интроспекцию, анализ экзистенциальных и психологических координат. Этот подход постепенно устанавливался, наряду с творчеством Горького, на материале советской действительности, особенно в творчестве Ю. Олеси (Заговор чувств, Строгий юноша), А. Афиногенова (главным образом в пьесах Страх, Далекое, Ложь, которую Горький, к сожалению, в политическом отношении не оценил), Корнейчука, Леонова и др.

В данную струю советской драматургии рубежа 20-х и 30-х годов, создатели которой формой камерной драмы — микрокосма — стремились открыть и запечатлеть широкие и сложные процессы человеческой жизни, входят и пьесы М. Горького.

Своим драматическим шедевром 30-х годов — Егором Булычовым, являвшимся далеко не только „книжной драмой“, которую „не нужно ставить“, как утверждают некоторые исследователи (М. Арнаутова, 317), Горький ориентировал советскую, а по существу и европейскую литературу, к комплексному познанию жизни, к изображению человека во всей сложности и тотальности не только социально-политической, но и человеческой, к постижению глубокого внутреннего смысла явлений, к чуткой социальной совести.

K NĚKTERÝM LITERÁRNĚ FILOSOFICKÝM ASPEKTŮM DRAMATIKY MAXIMA GORKÉHO SOVĚTSKÉ EPOCHY

V interpretaci dramatického díla M. Gorkého přezívá někdy hledisko, že jde o sociálněpolitickou dramaturgiu „ideologického konfliktu, ideologického sporu, ideologického boje“, dramaturgiu vypjatých třídních konfliktů, pevně připoutaných ke své době. Ideový a estetický obsah her M. Gorkého, a zvláště Jegora Bulyčova, se v odborné literatuře poněkud politizuje, zužuje jednostranným zdůrazňováním jejich politického a ideologického pozadí a úzce pojímané historické determinovanosti. Ústřední postava hry bývá chápána jako souhrn a výraz střetajících se a křížících ideologických a politických faktorů – a *lidský subjekt* – člověk se svým vnitřním světem se v jejich složitém pletivu někdy ztrácí.

M. Gorkij přirozeně řešil ve svých hrách kardinální sociální a politické otázky. Nepsal však historickopolitický traktát, ale umělecké dílo, zobrazující v první řadě *život člověka* („... vždycky a především mne zajímal člověk, a ne skupina, osobnost, a ne společnost“). K zprostředkování ideových, politických a sociálních témat volí Gorkij osobitou, uměleckou cestu. *Jegor Bulyčov* není hrou o revoluci v přímém smyslu slova, Gorkij totiž nefixuje bezprostředně průběh revolučních událostí. Je to hra nikoli o politice, ale o *l i d e c h*, zastižovaných autorem v bouřlivé, revoluční epoše. Revoluce tvoří spíše dobový kontext, aktivní pozadí, atmosféru, v níž lidé žijí a sváří se. Gorkij prostředkuje politiku přes prožitky, úvahy a vzájemné vztahy postav, skrze nepřetržitý „souboj“ Bulyčova s jeho okolím, přes Bulyčovovo *osobní lidské drama*, jež je dominujícím tématem, tj. subjektivizací objektivní reality. Synekdochickým postupem konkretizuje Gorkij vztah bulyčovovského mikrokosmu a sociálního makrokosmu.

M. Gorkého jako velkého umělce nezajímaly jen úzce historické, konkrétně sociální otázky, i když z nich vycházel, ale *lidská realita*. Proto i *Jegor Bulyčov* představuje sociálně-psychologickou a filosofickou analýzu lidské existence. Jegor Bulyčov – shakespeareovský typ, realizovaný Gorkým „se všemi protiklady srdce a rozumu“ – je zachycen v krizovém momentu, v „mezí situaci“ (Jaspers) svého bytí, kdy se definitivně odcizuje světu, který sám vytvářel. Základem Bulyčovova rozchodu s vlastní třídou, jeho snahy o vnitřní svobodu, úsilí o hledání smyslu života, překonání samoty a zoufalství, je boj silné osobnosti o sebeuskutečnění, sebeurčení, sebeuvědomění, či „sebeutvrzení“, řečeno filosoficky.

Filosofické, etické a sociálněpolitické problémy a konflikty dramatiky M. Gorkého, a zvláště Jegora Bulyčova, se vyznačují širokými dimenzemi existenciálně psychologickými a nikoli v první řadě politickými, jak se stále ještě tvrdí ve vědecké literatuře o Gorkém. Jejich analýza by mohla být bohatým přínosem k marxistické antropologii, která je doposud nejslabším článkem marxistické filosofie.