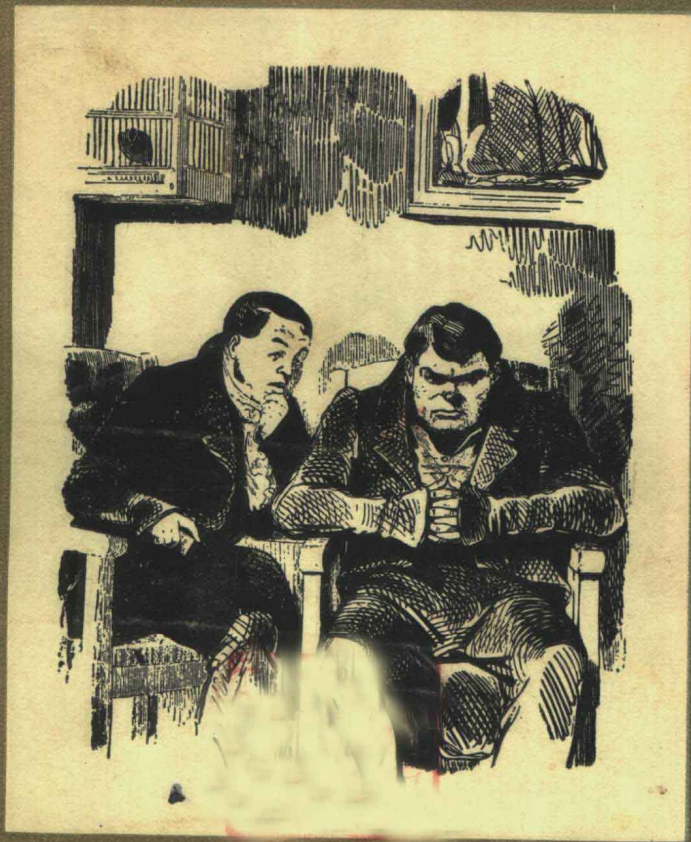




俄羅斯插圖畫家 亞·阿·阿庚

肖 羣 編 譯
朝 花 美 術 出 版 社

俄羅斯插圖畫家
亞·阿·阿庚

朝花美術出版社

一九五五年·北京

俄羅斯插圖畫家
亞·阿·阿 庚

肖 羣編譯

朝花美術出版社出版

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六九號

(北京燈市口三十七號)

北京市印刷二廠印刷

(北京佟麟閣路74號)

新華書店發行

*

一九五五年七月第一版第一次印刷

印數：1-2,500(北京)

開本：787×1092 $\frac{1}{32}$ 印張：1 $\frac{11}{32}$

編號：6562

前 記

這本書是根據下面的一些材料編譯的：艾善曼的「亞·阿庚」，列別捷夫的「十九世紀俄國書籍插圖」，「蘇聯大百科全書」第一卷中關於阿庚的一節。阿庚是俄羅斯現實主義插圖藝術的先驅者，他爲果戈里的「死魂靈」所作的插圖因魯迅先生的介紹，我國讀者在二十年前就獲得欣賞與研究的機會。現在簡要地介紹他的作品及其思想內容，並說明其重大意義。

——編 譯 者

封面圖：乞乞科夫和梭巴開維支商量購買死掉了的魂靈

亞歷山大·阿歷克塞維奇·阿庚是俄羅斯優秀的畫家，是俄羅斯批判的現實主義插圖藝術的創始人之一。在阿庚以前，俄國書籍插圖很少，而且大部分都是宗教題材的；其他插圖，往往由於它的題材，由於它所表現的思想實質，都是和生活現實脫節的。

阿庚生於一八一七年。他曾在美術學院學畫，受過布留洛夫的教益；一八三九年畢業後，就開始畫插圖了。他所作的「死魂靈」插圖最為著名。這套「死魂靈」的插圖至今仍是果戈里這部小說的各種插圖中最優秀的插圖之一。

要研究阿庚的插圖，就必須研究當時俄國的藝術思想，研究當時俄國藝術的時代背景。

十九世紀四十年代的藝術思想要求表現俄國現實，要求反映民主主義思想。自然，在書籍插圖方面也不能例外。四十年代前的書籍插圖只是稀有的現象，而且在俄國刊物中幾乎沒有表現俄國生活的插圖，而在四十年代間，書籍插圖已經蓬蓬勃勃地發展起來了。

俄國插圖藝術是和俄國文學血肉相連的。俄國批判的現實主義文學體現了社會的進步思想，它為人民幸福而不屈不撓地鬥爭，因此，俄國批判的現實主義文學也就居於世界文學的首席。以果戈里

和別林斯基爲首的四十年代批判的現實主義作家們，反對浪漫主義者的唯心思想；他們的作品，用別林斯基的話來說，就是想「再現一切真實的現實生活」。這樣的批判的現實主義文學來自現實深處；它揭露現實的「怒吼着的矛盾」（別林斯基），促使讀者注意專制農奴制度的令人難以容忍的不合理現象。別林斯基寫道：「對社會的指責、分析，就是說對社會的批判，是構成一些文藝作品表現力的核心。」

進步的俄國文學是具有民族形式和革命民主主義內容的批判的現實主義文學。在沙皇統治下，它具有批判的現實主義諷刺的特徵。

俄國插圖藝術的進步傾向正是在進步的俄國文學思想和新創作手法的有力影響下逐漸奠定起來的。最初的批判的現實主義插圖畫家們，也正是在進步的俄國文學的影響下，逐漸確定他們的創作傾向的。

十九世紀四十年代是俄國的黑暗時代，沙皇尼古拉統治下的俄國是一個專制的、軍事警察統治的、農奴制度的國家。當時人民毫無自由可言，人民在專制制度的枷鎖下呻吟。普希金和萊蒙托夫的詩句成了動員人民去鬥爭的力量；果戈里的史詩「死魂靈」更是一幅揭露這一個黑幕重重的國家的圖畫。無怪乎別林斯基說：「唯一不管鞭撻式（意即蠻橫無理的——編譯者）的檢查制度而仍然存在，仍然發展的，那只有文學。」〔註一〕在這個「殘酷的歲月」裏，在沙皇檢查制度的圍剿下却出現了果戈里的史詩「死魂靈」和諷刺喜劇「欽差大臣」，出現了別林斯基的批評論文。因此，進步的批判的現實主義俄國文學，對於俄國現實主義藝術來說，自然不能不產生巨大的影響。

顯然，這種影響遍及藝術的一切領域。費多托夫的油畫，格林卡〔註二〕的歌劇，不正是俄國批判現實主義文學在繪畫和音樂方面的影響的例子嗎？斯達索夫就曾經不止一次的指出過「俄國藝術家們所走

的道路，正是果戈里和奧斯特洛夫斯基摸索出來的、開闢的和用腳踩平的道路」〔註三〕。斯達索夫在另外一篇文章內稱果戈里、杜勃羅留波夫、別林斯基等爲俄國現實主義畫家們的導師。

因此，插圖也和其他藝術一樣生動地體現了時代的傾向。須知插圖離開了文學作品的內容，它的意義和思想性就會大爲減弱了。我們不能設想：如果沒有果戈里天才的史詩，阿庚的〔死魂靈〕插圖還會有這樣深刻的、現實的意義；我們還會清楚而又全面地認識羅士特萊夫（〔死魂靈〕中的人物——編譯者）這個〔地方惡少式的地主〕的面貌和生活的實質。由此可見，在藝術的領域中，插圖和文學作品的關係是再密切不過的了。

十九世紀四十年代的批判的現實主義俄國文學聲勢浩大，在它的影響下，阿庚便自覺而又堅決地走上現實主義、民主主義的道路。他首先運用插圖的創作形式，以諷刺的筆調來表現尼古拉時代的俄國社會生活；他的作品尖銳地揭露了有產階級的真面目，同時也體現了革命民主主義思想。

× × ×

阿庚在美術學院畢業後初次從事的創作，還完全不能說明他是一個藝術的革新者。但在布留洛夫的教導下，他已經成爲一個技法優秀的畫家了；年輕的畫家接受了〔美術獎勵協會〕的委託，爲聖經作插圖。這套以八十二個聖經故事爲內容的插圖，他畫得特別細心，直到一八四五年才完成。這套插圖出版以後，阿庚受到官方刊物的讚揚；他們預言畫家將來在美術界一定有光輝前程。這套細心描畫的插圖充滿學院式構圖的特點，可是它並不使阿庚的名字在俄國藝術史上增光生色。阿庚並不對官方的〔讚揚〕感到興趣。在這個時期內，即在畫家畫那些對他來說是不需要的和毫無關係的聖經故事插圖時，他正逐漸成長爲一個成熟的現實主義插圖大師。要是說

阿庚的「聖經」插圖正是四十年代學院派藝術危機的證明之一，那末，與此相反，阿庚爲當時批判的現實主義作家的著作所繪的插圖，不正是說明俄國藝術的批判現實主義的勝利凱旋嗎？值得注意的是阿庚爲葉·巴·格列賓卡〔註四〕的一些中篇小說所作的插圖，這些中篇小說都是一八四四年內在「文學報」上發表的。阿庚的這些插圖充分表現了他的藝術是具有民族特點和革新精神的。例如在中篇小說「惡漢」的插圖裏，阿庚所描繪的是一個農奴樂隊。這部中篇小說的許多情節都是要說明一個「結黑領帶的年輕人」，他是善良的，對「惡」的看法是天真的，最後這個年輕人終於識破「外省」的地主斯契巴勒克的卑鄙的實質。阿庚抓住小說發展的最高潮來作插圖。因此這幅插圖的價值自然要比格列賓卡所寫的一些平平常常的「有感隨筆」大得多。試看圖中的地主，洋洋得意地坐在安樂椅上，真像一個衣冠禽獸；在農奴樂隊的伴奏下，他正在向那位滿懷驚懼心情的空想家譏諷地微笑着。這個地主就是斯契巴勒克，他恬不知恥地吹噓着。這幅插圖揭露了一個洋洋得意的農奴主的本質，因而也就有一定的社會意義。農奴樂隊演奏者們的形象是富有表現力的。那個演奏大提琴的農奴皺着眉頭，頭髮蓬鬆，滿腮鬍子；他的手指有力地捺在弦綫上。他的藝術才能只是被用來滿足地主的虛榮心。這個形象和地主斯契巴勒克的形象正是強烈的對照。畫家描畫了一個在門邊的女僕探身進來傾聽樂隊演奏；她那張可愛的小臉不僅加強了整幅畫的氣氛，而且也豐富了整幅畫細緻動人的構圖（圖一）。

這幅畫可以說是阿庚創作的範例之一。它說明了畫家選擇題材的時候，永遠是抓住最鮮明的、最具代表性的人物，以最突出的場面把人物陪襯出來，這就表現了尖銳的社會思想性和充滿了諷刺的意義。阿庚摒棄了那些次要的、對主題無關的東西，因爲它們不能說明畫家所要表現的思想。

在阿庚早期的創作裏，仍然缺少整套插圖所需的統一與和諧，仍

然缺少目的性。阿庚的生活經驗無疑是非常豐富的，他所作的插圖證明了這一點。但是在創作初期，爲了要使自己整套插圖能夠確定在藝術的統一、完整的範圍內，他作了極大的努力。隨便拿任何一幅他早期的小說插圖來看，就可以看到畫的構圖本身還不够嚴謹，畫面的東西彼此間的關係還不够連貫。儘管有這樣缺點，這些插圖却已經表現了阿庚的天才。我們應該認爲這些插圖是俄國藝術中有民族特點、真正不受西歐藝術不良影響的具體反映。

阿庚第二年的作品證明了畫家的努力並沒有白費，他迅速地精通了新的創作手法。

「彼得堡形形色色的現象」這本文集的出版（一八四四——一八四五年）表明現實主義作家們已經有了自己的組織，有了自己的刊物。別林斯基在這本文集的序言裏說過，這本書的內容不僅是描寫彼得堡而已，而且要刻劃彼得堡的特色。偉大的批評家要求文集中「隨筆」作者不僅要善於觀察，而且要善於批判，要有意識地去研究事物。文集是由涅克拉索夫編輯的，它的民主主義的、批判的現實主義的進步傾向明顯可見。

阿庚參加了這本文集的出版工作，替依·依·巴納耶夫（註五）的短篇小說「彼得堡的小品文作家」作插圖；這些插圖差不多完全都是符合別林斯基所提出的要求的。

在這套插圖裏，阿庚刻劃了一個平庸愚蠢的書獃子；書獃子自然喜歡空談一下「好人」，喜歡議論一下小品文作家們庸俗的社交生活，喜歡吹噓一下那些彼得堡的賣身投靠的雜誌編輯們對諷刺「手藝品」（意指那些庸俗空洞的小品文——編譯者）的價錢等等。這套插圖明顯地表現了阿庚能夠在一系列的圖畫中逐漸闡明在當時的社會條件下的人物性格及其發展的必然規律。這套插圖的最後一幅爲什麼是最面積最大的一幅，理由是很明顯的，那絕不是偶然的，因爲它正是整套插圖的總結。畫家在這幅畫裏描繪了這個小品文作家，也

就是那個書獃子，被解僱後去喝酒喝得醉薰薰的。這個毫無節制、爲所欲爲的人不會引起任何人的同情。他用勁推開了門，手上還拿着高頂禮帽，蹣跚地邁開了脚步；他那眯着的朦朧醉眼，頭上幾絡蓬鬆的亂髮和他那愁悶的臉容——這一切就是阿庚在畫中對這個不久以前爲反動雜誌賣命的、道德墮落的書獃子所作的無情的判決（圖二）。

顯然，現在我們不能說阿庚這套插圖缺乏內在的統一性了。〔彼得堡的小品文作家〕這套插圖是具有新的、現實主義手法的書籍插圖的代表作；每幅插圖都以揭露人物的內心世界爲目的，而背景的處理上已經沒有喧賓奪主的毛病。

阿庚爲屠格涅夫的詩〔地主〕所作的插圖也有上述的特點。〔地主〕一詩是屠格涅夫早期的作品，刊登在涅克拉索夫編輯、一八四六年出版的〔彼得堡文集〕上面。

這套插圖的內容和屠格涅夫的詩句緊密地結合着；詩篇的思想和意義都在插圖中得到反映，而且在整套插圖中成爲完整的有機體。阿庚的這個創作進一步證明了畫家新的、批判的現實主義手法的成熟。

詩篇中表現了一個心廣體胖、怡然自得的地主。他胖得像一隻大肥豬，飽食終日，無所用心。阿庚非常成功地刻劃了這個形象。根據下面的兩句詩，阿庚生動地再現了一幅俄國地主生活方式的圖畫和地主的思想感情：

他望一下蔚藍色的天空，
嘆口氣是多麼沉重……

這個胖得像一隻大肥豬似的地主，安穩地坐在安樂椅上，雙手又在胸前，夾着一支大烟斗。他怡然自得地沉思着：「嘆口氣是多麼沉重……」。他跟前躺着一隻昏昏欲睡的肥大的母狗，我們一看就可以看出這隻母狗那張既愚蠢、又故作惡狀的嘴臉，和地主的嘴臉十分相似（圖三）。這幅畫裏面已經不是單純有幽默感而已，並且有尖銳的諷

刺；而這樣的特點，正是後來每一個爲果戈里作品畫插圖的畫家所必須具備的。

除了這幅畫以外，整套插圖都非常生動逼真。例如上述的地主在對一個慌張失措的村婦發號施令，作威作福時的情形，就刻劃得非常生動，畫家把屠格涅夫詩句中的思想完全表現出來了：

……無論如何

要抓住這班不聽話的蠢傢伙……

整套插圖的其他畫頁都表現着畫家的創作思想——忠實地「體現」屠格涅夫詩篇的深刻意義。畫家的筆觸是非常準確而又富有表現力的。他所刻劃的縣城內的形形色色的人物都很生動，例如縣城內愛說閒話的、人稱之爲「新泡的小黃瓜」的美貌的小寡婦，德國的家庭教師和「從彼得堡來的、跑得很快的哈吧狗」等等。

由此可見，阿庚的這套插圖，正是爲他不朽的巨作「死魂靈」插圖作了準備。擺在我們面前的是一幅俄國封建農奴制度下的地主生活的場景。別林斯基對這套插圖的評價很高，他注意到插圖中所表現的鮮明的民族特點：「他（阿庚）的「地主」一詩的插圖真是使人神往！……在看阿庚先生的畫的時候，不禁想起了普希金的詩句：

這裏有着俄羅斯的精神，

這裏可以嗅到俄羅斯的氣息！」

別林斯基一向認爲：爲真正的民族形式的藝術而鬥爭是一件偉大的事業。他上面所說的話，無疑是對畫家的崇高的評價。阿庚掌握了批判的現實主義手法，他揭露了俄羅斯地主的醜惡的生活；這方面正與果戈里天才的史詩「死魂靈」不謀而合，所以後來畫家創作「死魂靈」的插圖，不是毫無來由的。

×

×

×

阿庚所作的插圖裏面，最有意義的、最有代表性的，要算是「死

魂靈」的插圖。

我們不準備詳細介紹這套插圖的創作和出版經過。但是，爲了說明在當時沙皇制度下畫家們的才能受到極端嚴重的抑制——他們必須遭受檢查制度的留難，必須忍受物質生活條件的困迫，所以也有必要簡述一下插圖的出版經過情形。

果戈里的「死魂靈」出版後不久，阿庚就開始了插圖的創作；和他合作的是木刻家貝爾那爾茨基，後者是阿庚最親近的友人，並一向爲他的插圖刻版。他們想出版兩套插圖，一套是附在「死魂靈」書內的小插圖，另一套是單獨印行的連環畫冊。但前一項計劃因果戈里拒絕而未能實現。單獨印行的連環畫冊又因資金缺乏，到一八四七年間總共只出版了七十二幅。雖然後來貝爾那爾茨基向美術學院申請補助，但其餘二十八幅畫終於因檢查制度阻撓而未能出版。經過四十多年以後，到一八九二年間才出版了其餘的二十八幅，名爲「死魂靈」百圖」。第二年，增加了收藏家邁甫列摩夫所藏的三幅「戈貝金大尉的故事」的插圖、畫冊初版時的廣告畫及封面小圖，共計一百〇五幅出版〔註六〕。雖然阿庚在世之日這本畫冊並未被重視，但是過了幾十年以後，却流傳甚廣；它總共再版了十次以上。蘇聯出版的許多教科書、果戈里的作品、文學辭典裏面，都一再翻印了阿庚的插圖。

當阿庚在世時，許多人都未能對他的插圖給予應得的評價。那時別林斯基正在病中，所以也未能表示他對阿庚的插圖的意見。華·尼·馬依柯夫〔註七〕在阿庚的插圖出版後不久所寫的批評論文却說阿庚「沒有刻劃史詩裏面最美妙的地方；而這些地方，果戈里是正如一個非凡的畫家一樣的說書人，完全不由自主地描寫着」。馬依柯夫認爲阿庚要再現書中人物「肖像」的願望是徒勞無功，而且也不會有任何結果，因爲阿庚受到要表現動作連貫性的束縛。自然，馬依柯夫是抱着「純藝術」反動觀點的自由主義者，他把阿庚的畫看作「爲藝

術而藝術」的作品，因此他不可能，也不想對阿庚作品的巨大的社會和歷史意義方面給予應有的評價。十月革命前形式主義的藝術史學家也往往追隨馬依柯夫之後，一再批評阿庚的作品，說它只是片面地解釋果戈里的史詩。

但是，阿庚和他的戰友貝爾那爾茨基了解到自己這套插圖的社會意義；他們不理會別人庸俗的批評，並不想戴上「純藝術」的桂冠。阿庚清楚地了解到這部史詩的諷刺的實質，因此，他要把尼古拉時代「俄羅斯醜惡的現實」揭露無遺。正因為如此，他和貝爾那爾茨基力求使整套插圖出版；而這套插圖的工作也成為了阿庚一生中最主要的工作。

阿庚的插圖是多麼緊密地、有機地和果戈里天才的史詩融合在一起。畫家確切地表現了「死魂靈」一書的中心思想——無情地批判醜惡的現實。事實上，只要看一看阿庚的畫冊，就可以知道畫家的注意力究竟集中在什麼地方了。阿庚留下來的插圖都以感動人的力量再現了俄羅斯的現實生活。可是畫家並不重視那種「溫暖」的俄羅斯情調，也就是說，並不重視「死魂靈」裏面那些抒情的筆調，他所注意的是人物，是俄羅斯醜惡現實的化身。因此畫家放棄了所有次要的枝節，而把主要的東西強調突出，把人物鮮明的、多方面的性格刻劃出來，把有巨大社會意義的、代表性的典型刻劃出來。例如在整套插圖中，只有一幅是以風景為題材（圖六），但這幅畫之所以必要，也不過是為了要給讀者介紹故事在那裏開展的城市的外貌。阿庚對瑪尼羅夫的房舍、潑留希金的果園、夜晚和黎明的景色的描寫，都不過分渲染。這正是說明畫家注意力集中在什麼地方。

既然阿庚的注意力集中在果戈里的人物身上，那末，畫家用什麼方法來突出地表現人物呢？

應該指出，畫家用能夠反映人物性格的具體場合，用能夠說明人物心理狀態的姿勢、動作來表現人物。他要否定書中人物的醜惡生

活，但是他絕對不採用把人物刻劃為身體畸形的的方法。至於如何表現人物的心理、如何表現人物醜惡實質，畫家的插圖本身就說明了。試看梭巴開維支把自己的妻子介紹給乞乞科夫認識這一幅畫（圖四）。乞乞科夫那種內心喜悅的表情和阿諛地向梭巴開維支的妻子鞠躬的姿勢，在當地社交一向慣於擺架子和裝腔作勢的婦人那種無動於衷的神氣，梭巴開維支那又肥又重、像隻大狗熊似的身軀和笨得像豬的眼睛一樣的目光——這一切就說明了人物，說明了人物的心理與醜惡的實質。再看看衣着破爛的潑留希金捧着錢的那種手勢、那種貪婪的目光，正像果戈里所描寫的，「彷彿手裏捧着一種液體，每一瞬間都怕它流出一樣」。阿庚創造的形象深刻地揭露了一個吝嗇的老頭子，一個農奴制度下地主的內心世界（圖五）。

這樣刻劃人物的手法是批判的現實主義的手法。阿庚的插圖絕對不過分誇張，它在某種程度上的誇張正是反映了果戈里的誇張。尼·謝·里斯柯夫就曾經指出過：「波克列甫斯基的圖畫以它的『愉快』著名，在這種意義上，是很好的，然而陷於誇張，甚至於成了滑稽畫。因此即絕無能與阿庚的圖畫相比之處，阿庚畫得很正確，還竭力要給果戈里的人物以一種典型，這些人物他全都熟識，彷彿是同時代人……」（魯迅編：「死魂靈百圖」）阿庚的插圖沒有變成了滑稽畫，他真實地描繪了果戈里時代俄國舊生活的人物。

阿庚所創造的形象是真實的，因此不用作任何註解，就能一目了然。果戈里並沒有明顯地把書中人物的詳細外貌和特點告訴讀者，所以應該說，阿庚把這些人物在畫中「再創造」的時候，如果他沒有深刻了解作品的意義，以及各個人物的性格和本質，那末，他絕對不可能創造出這樣真實的典型。例如乞乞科夫這個人物可以說是「死魂靈」一書中最生動的、最能體現果戈里創作思想的人物，但是果戈里也沒有賦予這個人物一定「造形」；書中只提到乞乞科夫這個人「不很漂亮，却也不難看，不太胖，可也不太瘦，說他老是不行的，然而

他又並不怎樣年輕了」。畫家的插圖這樣天才地表現了果戈里的人物，因此它有巨大的影響，以致後來爲果戈里這部不朽的史詩作插圖的其他畫家都力圖擺脫阿庚的影響，可是他們大多數都辦不到。

這套插圖成功的地方，在於它內在的統一性。最初的三幅畫好比是整套插圖的「前奏曲」，給讀者揭起了全書的「幕布」。第一幅畫介紹乞乞科夫初到外省省城時的情形；乞乞科夫的馬車、旅館、驚惶奔走的豬、逡伏在小山崗上的省城等等。畫家細緻地表現了這個城市的那種懶慵慵的、昏昏欲睡的生活，同時也表現了乞乞科夫到來時所引起的「驚動」（圖六）。第二幅畫介紹乞乞科夫的馬夫和跟丁搬一隻大箱子到旅館的房間裏去的情形。這幅畫，畫家是爲了說明整個主題的開展，爲了使主人翁「登場」才作的（圖七）。第三幅畫裏，乞乞科夫「登場」了（圖八）。但是這幅畫却不是肖像畫，也就是說，乞乞科夫不是靜止地出現在我們眼前，而是活的，以生動的姿態出現。乞乞科夫一邊吃飯，一邊仔細向那個侍者打聽：「省界內可發生過什麼疾病或者時疫，如紅斑痧、天泡瘡之類……」書中的其他人物，根據書中的情節依次「登場」。但是，他們也不是靜止地出現，而是以最能代表他們性格特徵的動作出現在讀者眼前。例如瑪尼羅夫的「登場」，不是瑪尼羅夫和乞乞科夫相遇的場面，而是恩愛夫妻的囁囁私語：「張開你的口兒來呀，小心肝，我要給你這一片呢！」（圖九）。

阿庚賦予他刻劃的人物以豐富的、連貫的性格特徵。他運用現實主義的、成熟的技法，使整套插圖在不同程度上充分表現了「死魂靈」的每一章節。各幅插圖都表現了「死魂靈」內容所包含的意義，這種意義體現爲一定的動作，一定的氣氛，因而也就說明了每一個人物的不同的性格特徵，說明了每一幅插圖和整個結構之間的聯系。一些類似單人肖像畫的插圖如梭巴開維支（圖十）和羅士特來夫（圖十一），都是性格鮮明的形象。同時，這些插圖是準確的、有表現力的素描。畫中的線條明確而有力。必須感謝木刻家貝爾那爾茨基卓越的

技巧，否則在當時製版技術還不够發達的條件下，阿庚神妙的技法是無法毫無損失地傳至今日的。

不能否認，阿庚早期的作品的構圖仍然或多或少地帶着學院式死板的規律。在這套插圖裏，雖然這種規律的殘餘影響還未完全消失，但是我們已經能够看一種新的構圖原則。這就是現實主義的構圖原則，畫中的人物的安排並不是死板的、對稱的、千篇一律的。後來巡迴展覽協會的畫家們廣泛地運用了這樣的構圖原則。例如描寫「省長家中的舞會」那幾幅插圖就是這種構圖原則的榜樣。當時人們那種無所事事、得過且過的心理正表現在舞會的「登場人物」身上。他們狂熱地跳舞，狂熱地向「有錢的」乞乞科夫逢迎恭維：「哎，我的天！保甫爾·依凡諾維支！」「親愛的保甫爾·依凡諾維支！」（圖十二）、「閨秀們立刻像絢爛的花環似的來圍住他，把他罩在各種香氣的雲霧裏……」（圖十三）。

某些阿庚的插圖，按其藝術刻劃的力量和深度來說，按其畫中所反映的社會內容和意義來說，甚至不能稱它為插圖，而應該說它是一件完美的、獨立的藝術作品。這些插圖是現實主義的、最進步的傾向的表現。例如「大尉戈貝金的故事」的幾幅插圖，就具有極深刻的社會意義。一個參加過一八一二年衛國戰爭的老兵，斷了一隻手臂和一條腿，扶着木柺杖蹣跚地下樓梯，是多惹人可憐，多惹人同情啊！富麗堂皇的大廈和莊嚴的石獅襯托出這個悲劇的人物（圖十四）。阿庚對這個悲劇人物——被忽視和被侮辱的大尉充滿同情心。他非常簡潔地刻劃了大尉在米留丁飯店前佇立的一刹那：飢餓的火焚燒着他，出路何在呢？果戈里寫道：「我就來想法子罷！」戈貝金後來終於變為「盜賊」……這裏面是多麼尖銳的諷刺和暴露啊！難怪沙皇的檢查機構多方留難這幅畫的出版；畫稿上檢查官的筆跡也顯明可見（圖十五）。事實上，「戈貝金大尉的故事」雖然在「死魂靈」中所佔篇幅不多，但是描寫得非常精采。這個故事所暴露的那個時代的社會悲劇，

按其意義說，是批判的現實主義最高的成就之一。果戈里本人就曾經寫過：「戈貝金大尉的故事被刪掉使我非常難過。這是史詩中最優美的地方之一，而缺少了它，那將是我無法補償的缺陷。」〔註八〕阿庚把這個故事用圖畫表現出來，正確地反映了這個故事的社會意義，也就使他的作品成為不朽的巨作，使他的名字永遠記載在俄國藝術的史冊上。

在阿庚以後為「死魂靈」作插圖的有波克列甫斯基、索柯洛夫、馬柯夫斯基、達爾基維奇等人。他們的成就不一，但是都很難絲毫不受阿庚的影響。波克列甫斯基對原作的精神體會很深，但他的畫却流於誇張；索柯洛夫的插圖則範圍較狹（統共只有十二幅）；馬柯夫斯基善長於風俗畫，他所刻劃的形象如乞乞科夫、梭巴開維支、羅士特來夫等，顯然是以阿庚的作品為藍本〔註九〕。

因此可以說，在到今天為止的各種「死魂靈」插圖中間，阿庚的作品仍然是比較完美的。畫家親身體會到沙皇俄國的黑暗腐敗；正如別林斯基說的，「在這個國家裏面不僅是人身、名譽、財產毫無保障，甚至連警察秩序的保障都沒有，這裏存在的，只是大羣大羣的各種職業的匪徒和強盜」〔註一〇〕。因此，畫家的作品表現了巨大的社會和歷史意義，他以自己的藝術批判和鞭撻了當時醜惡的社會。

x x x

關於阿庚的生平和創作，目前仍是蘇聯藝術史學界注意的和尚待進一步研究的問題。由於沙皇檢查制度的迫害，阿庚不得不離開自己的創作工作。所以自創作「死魂靈」的插圖以後，阿庚再沒有其他作品流傳下來了。

從上述的阿庚的插圖可以斷定：阿庚是十九世紀四十年代民主主義傾向的書籍插圖畫家的代表者。事實上，當時還存在着另一種傾向的書籍插圖，這種傾向以畫家蓋·維·吉姆（一八二〇——一