

Renoir

TEXT BY WALTER PACH



FORTY-NINE REPRODUCTIONS IN FULL COLOR

特 許 転 載

本書の原著作権は Harry N. Abrams Inc.,
New York にあり日本における独占販売は
美術出版社に帰属します (1994. 7)
G

RENOIR

(日 本 語 版)

1964. 7. 5 初 版

1992. 10. 10 22 版

解 説 WALTER PACH

訳 者 富 山 秀 男

発 行 者 大 下 敦

本文印刷 猪瀬印刷株式会社

原色版印刷 凸版印刷株式会社

製 本 和田製本工業株式会社

発 行 所 株式会社 美術出版社

東京都千代田区神田神保町 2-26 郵便番号 102

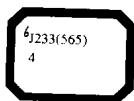
TEL (03) 2151 (4) 西暦東京 5-166700

Printed in Japan

ISBN4-568-16006-5 C3371

R E N O I R





PIERRE AUGUSTE

RENOIR

WALTER PACH

富山 秀男 訳



美術出版社

RENOIR : text by Walter Pach

Copyright © Harry N. Abrams, Incorporated, New York.

Japanese Copyright 1964 by Bijutsu Shuppan-sha, Tokyo.

目 次

ビエール・オーギュスト・ルノワール	ウォルター・パッチ	9
図版と解説		
ブラウスを開いたガブリエル	扉絵	
ロメース・ラコー嬢		26
大きな花瓶		28
ダイアナ		30
ボン・ヌフ		32
寝椅子の上のモネ夫人		34
パレーの踊り子		36
栈 敷 席		38
母親と子供たち		40
ヴィクトル・ジョケ像		42
二人の幼いサーカスの少女		44
アンリオ夫人		46
ムーラン・ド・ラ・ギャレット		48
読書する少女		50
日なたの裸婦		52
少 女 像		54
小 舟		56
シャルバンティエ夫人と子供たち		58
シャトーで舟遊びをする人たち		60
傘		62
テラスにて		64
はじめての夜の外出		66
裸 婦		68

南仏の果実	70
舟遊びする人たちの昼食	72
アルジェリアの階段道	74
シャルルとジョルジュ・デュラン・リュエル	76
ブーヅワルの舞踏会	78
麦藁帽子の少女	80
浴女たち	82
母と子	84
浴後	86
足を拭く少女	88
草原にて	90
ピアノによりそう二人の少女	92
ガブリエルとジャンと少女	94
三人の浴女	96
アネモネ	98
横たわる裸婦	100
扇をもつ婦人	102
ポール・デュラン＝リュエル	104
泉による女	106
自画像	108
ばらをもったガブリエル	110
羊飼いの少年	112
パリスの審判	114
ティラ・デュリュエ夫人	116
マンドリンをもつ少女	118
マンドリンをもつ女	120

R E N O I R



ハリスの複製 ハリー・ハックウォン 授土大英コレクション

Renoir

1908年に私がはじめてルノワールを尋ねたとき、彼は67歳であった。私は彼がインタビューを許してくれるだろうという希望をもって行ったものではあったが、彼を喋らせることについての見通しは、それほど自信がなかった。というのは、彼の弟が苦闘と無名の時期にあった彼を助けようとして、この画家と作品について少し書いたことのある1879年以来、およそ三十年間、彼は公に対してものをいっていないからである。

私のルノワール訪問は、四年間もつづいた。長い間沈黙してきた後であるから、私は彼があまり話してくれないのではない

かと思ったが、反対に彼は美術について自由に腹藏なく、熱心に話してくれた。

《わたしは、かささぎのようによく喋る日もあれば、一言もいえない日もある》と、彼は私に警告した。実際、時には彼があまり長く喋りつづけるので、彼の家政婦兼モデルのガブリエルが皿をガタガタ鳴らして、私に帰った方がいいという合図をしたほどであった。彼女は、一日中絵を描いたあとでこのように長く話すことが、彼を疲れさせますまいかと心配したのである。日中しばしば彼はひどい関節炎の痛みに襲われ、話を中断

させられた。ある場合は痛みが十分間もつづきがあった。彼は痛みが返くまで待ち、それから話の糸を切らずに、ちょうど話しやめたところから再び始めるのだった。普通彼は自分の作品か、あるいは自分の賞讃する画家たちについて語ったが、しばしば青年時代の思い出にも戻っていった。彼の話は単純なものだった。というの、彼の本当の生活はその作品の中にあつたからである。

ビエール・オーギュスト・ルノワールは労働者階級の両親の子息として、1841年にリモージュで生まれた。1845年には、一家はパリに移った。営業で名高い都市の出身であるところから父はこの子が13歳になると、磁器や陶器を作るパリの工場に彼を徒弟に出したのである。この工場では彼は四年を過ごしたが、その四年が終る大分前、若いルノワールはすでに抜けた手の器用さによって、最も貴重な装飾家の一人になっていた。

彼が偉大な芸術にはじめて接したのは、この間のことであった。というのは、古典作品を素描しながら彼はルーヴル美術館で多くの時間を過ごしたのであるから。中でもブーシェの「水浴のダイアナ」は最初に熱中した絵だったと、彼は後年アンブローズ・ヴォラールに語っている。のちに彼がより偉大な巨匠

たちを知るようになってからでさえ、彼は依然ブーシェを「最初の恋人」として尊敬していた。その頃ルノワールは、ふとしたことである日、⁽¹⁸⁶⁰⁾無類の象を飾ったジャン・クーゾンの彫刻のある広場で、昼の食事をとった。彼は、力強く優雅で屈託のない女たちによって表わされた、これらの輝かしいフランスの川の霊たちに対する讃美の気持ちで一杯になった。彼が、この彫刻を評していった言葉は、確かに彼自身の自熱的な芸術にあてはめることができる。すなわち「純粋で、素直で、優雅で、同時に実体が堅牢」なのである。

小さい頃からルノワールは、自分の真の生涯は絵画にあると決めていた。そして働いてやっと貯めた金で、彼は美術学校での勉強を始めた。貧窮の年月がつづいた。30歳になっても、彼はまだ父の家の食卓で三度三度世話になっていた。そしてその食へ残りを、さらに困窮していることの多かった友人クロード・モネのところへ持って行ってやるのだった。

1870年の戦争の間、彼は陸軍に服役したが、その戦禍におけるルノワールの働きはほんのわずかなものだった。彼の人生の本当の戦いは職業のそれだったのである。印象派の画家ほど反対に遇った画家はほとんどなかったが、ルノワールは初めからその指導者の一人であった。彼は十二年間このグループの展覧会を組織し、絵を売るために奮闘した。しかもこの期間、批評家や大衆の敵意を克服されたのは、ほんの徐々にでしかなかった。ルノワールは、モネやセザンヌやドガのような早くからの友人たちに対して、彼らを賞讃する気持がゆらいだことは一度もなかった。しかし、1886年にこのグループ内での意見の衝突がグループの性格を変えてしまつてからは、彼はこの派の展覧会に出品しつづけることを断つた。彼が当時のあの大きな芸術上の前進をなした人ひとりと結束してやってきたことは、確かである。だが、モネと同じように彼もまた、芸術の本質は単なる一流派の教義を超えたところにあるということを知っていた。

仕事が進み、モデルの似姿をとらせることがうまかつたことから、ルノワールは次第にある程度の経済的安定を得るようになった。そしてこのことで彼は、印象派の画家たちの運動を擁護した商館、ポール・テュランソリエルの絶大な支持によって、大いに助けられたのである。1881年に、ルノワールははじめてまとまった金を手にしたが、それによって彼は、旅行をして巨匠たちをもっと研究したいという熱烈な欲望を満たした。彼はイタリアとアルジェリアを訪れた。そしてこの旅行から帰ると、彼はモデルの一人であり、「舟遊びする人たちの昼食」(72頁)の中で描いたことのあるアリス・ツリゴと結婚した。ルノワール夫人は、夫と二人の間にできた三人の子息たち

散歩 個人所蔵 写真、M・キエドラー会社





ルノワールの娘たち。ジョン・サ・ニューベーター、J.F.コストラクション。写真、ジャック・オリヴィエ・デュラン

に一身を捧げ、彼らは幸福な仲わつまじい家庭を営んだ。

1880年代には、この画家に生涯つきまとい、その絵の喜びにあふれた性質とはまったくうらはまの病気が始まった。彼は、しばしば激しい痛みの間歇を耐えなければならなかった。しかしそれにもかかわらず、後年彼が脚の自由を奪われ、また親指と人差し指をつけ合やすことさえできないで、一種の縮め具で鉛筆を手にとりつけなくてはならなかったそのような時ほど、彼の芸術が熾然たる光をはなったことはなかったのである。

1915年に、第一次世界大戦で重傷を負った二人の子息を健康な身体に戻そうとする過労と新渾身疲れて、ルノワール夫人は亡くなった。その墓碑には、彼女と幼な兄のビエールを彫ったルノワールの彫刻が用いられた。彼女の死は、ルノワールにとって悲しい打撃ではあったが、しかし何ものをもってしても、死でさえも、彼の絵の尽きることのない喜びを奪らせることはできなかった。芸術の手わざと技術そのものは、彼にとって常

に変わぬ宝しさだったのである。がしかし、絵画という「職業」に全身を献けながら、ルノワールはこれを単に技巧のうまさの問題だと考えたことは決してなかった。一度ならず彼は、手先の器用さだけがとりえだというような絵について、侮蔑をもって語っている。彼にとっては、そのような達者なだけの作品は精神の優越に対する認識の欠けたものに過ぎなかったのである。そしてこの確信は変らなかつただけでなく、手の自由がほとんど失われた晩年にいたって以前にも増して強まった。1919年、亡くなる前日に彼は《わたしはまだ進歩している》といていた。そしてまたいよいよ衰弱しきった瞬間にも、なお描こうとする主題の準備を命ずるかのように、《花を》といったが、この最後の言葉は確かに他のどんな言葉より、彼の生涯の仕事にふさわしいものであろう。ルノワールが、その人格と芸術の両面を通じて同時代人の心にとどめた感銘は、エリー・フォーレが彼の死について、《太陽が雲から消え去ったようだった》と書いた言葉によって要約されている。



ガスタヴ・モロー 個人肖像 1891年、M1、チネコラーニ

自然の中の美しいものは、彼の芸術にとって大きな刺激剤だったのであり、人物像を描くときには彼はモデルなしでは決して描かなかった。しかし自然に対するこの一見単純な愛の背後には、芸術と伝統に関する高遠な思想が含まれていたのである。そしてこのことが、瞬間的な視覚印象に絵画を集中させた——それは非常にむごとなではあったが——モノのような純然たる印象派の作家から、彼を区別させた。生涯を通じてルノワールは、過去の偉大な作品に深く傾倒し、それから自分自身の独自の考えや創作のための重要なインスピレーションを引きだしていた。だから、少年の頃に発見した前述のジャン・ダウの愛らしい16世紀の彫刻は、その後四十年以上たって彼が描いた幾つかの人物像と確かに関連があるといえるのである。このような傾倒は、彼の生涯に決して珍しくないが、これこそ彼がなぜ伝統を強調したかを解く鍵ともなる。また彼がなぜ印象派の作家たちの絶対的に排他的な自然への服従を拒否したかを、よりわかりやすく理解させるところでもある。彼はそれを次のようにいっている。《自然と 精だ、人は孤立しなければならぬ。わたしは皆んなの列のなかにいたいのだ》と。(もしフランスに名前があるとなれば、これこそまさに名言だろう)。また、《何處で絵を習ったらよいだろうか》というドイツの批評家・マイエル・グレーフェの質問に対しても、ルノワール

は『それはもちろん、美術館さ！』と答えた。彼はじじになる1919年においてさえも、一歩けないが、好きだった傑作をどうしてももう一度見たくてたまらず——戦時中の疎開先から戻ってきた絵の並ぶルーヴル美術館の細長い各部屋を、車椅子にのって見て廻ったほどであった。

青年時代に、彼が美術学校で学んでいた頃、当時流行していた“荘重な様式”という言葉は、彼の友人たちのモネやシスレー、バジールにとってそうであったような単なる笑言葉ではなく、彼にとっては常にそれ以上のものであった。彼らはタールベの徹底的な写真主義に傾倒して、この言葉をあざ笑っていたのである。ルノワール自身も、タールベからは重要な思想を汲みだしていた(オディロン・ルドンのような幻想的な画家でさえ、タールベを古典的な大家と呼んだことがある)。しかし、大多数の人がこの偉大なフランシスコ・コンネの登山家の中に、ほとんど素朴ないい現実受容を見えていなかったのに反して、ルノワールはルドンと同じように、タールベの中に「形態の驚くべき堅牢さ」と、すばらしく均衡のとれた構図とを見いだしていたのである。タールベの絵のこのような特質は、ルノワールに写真家として見たままの対象を率直に頼っていいという確信を与えた。これは、タールベが当時の有力な若人たちのすべてに伝えた感情である。

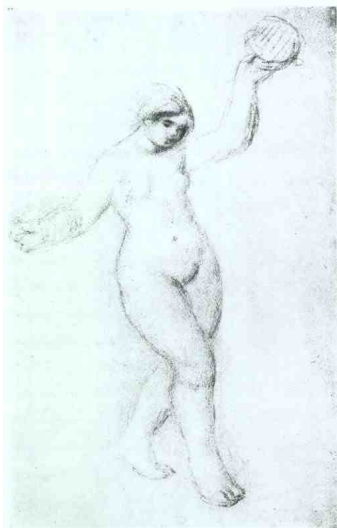
しかしルノワールこそ、この視覚の直接さでは印象派の仲間たちと同様だったけれども、彼の形成期のいっぴつの傾倒の対象、そして彼に大きな影響を与えることになったものについては、彼の仲間たちと同じではなかった——すなわちアングルの作品である。古典主義者アングルと、ロマン主義者ドラクロワの間の歴史的な抗争、19世紀中期の美学論争を左右した抗争において、印象派の画家たちは当然彼らにとって色彩の守り神であったドラクロワに敵対し、繊細と明確な形態に優先権を与えたアングルには敵対した。ルノワールもドラクロワを崇拝し、ドラクロワの絵のあるものを模写したほどである。しかし、彼はまたアングルの清純な厳しさと、古典的な精緻な美をも理解することができたのである。ルノワール美術館でドラクロワの二作品を模写しながら、彼はすくすく掛っているアングルの「リヴィエール大人像」への賞讃の気持ちを抑えることができなかった。また彼の言葉によれば、同じ作者の「泉」の中の人物の、小さなお腹も好きだったということである。ルノワールは生来構図家であり、人物画家だった。従って彼は、風景画家である同僚たちの出遭ったこともない素描や肉付けの諸問題に直面したのである。そのために彼は、厳しいアングルの長所を他の画家より容易に把握することができた。近代的な色彩についての、あの頑固な敵対者を買めることは勇気のいることであっ

た。そしてこの異端的な好みによって、彼は時がたつにつれ、セザンヌを除くすべての印象派作家からますます区別されるようになったところの、形の天才としての別の徴候を表わすようになったのである。

ルノワールの形への愛着は、既に述べた1881年のイタリア訪問というこの上なく重要な出来事において現われていた。彼は偉大なヴェネツィアの画家たちの色彩に感心した。しかしこの時の彼の発展は、ラファエルやフレスコ画の巨匠たちと接するに及んで、その影響をより決定的なものとしたのである。アンデルを学ぶことによってラファエルへの準備のできていたルノワールは、イーセル画ではアンデルを選ぶが、フレスコを見てラファエルの方がより偉大な作家であることがわかったと断言した。このイタリアの画家の画面構成はもちろんすばらしかったが、漆喰の壁に直かに描くことによって達成される美しさも、それに劣らず印象深いものであった。明るさの感覚や、この種の絵画においてなす逃げられる真の装飾は、これらと同じ特質を画中に注ぎこもうと努力しつづけるルノワールにとって、ますます重要なものとなっていった。

ナポリでは、より以前の古典芸術、ポンペイのそれがルノワールの賞嘆をさそったが、そこで彼は新しい選作のシリーズを始めた。南国の太陽のもとで青い地中海の水に縁どられたときはと、裸像が自然でまばゆいことはない。パリのアカデミシヤ

〈ローマ劇とソーマ劇〉のための習作 7/18、デュラン・リュエル



ローマ劇とソーマ劇のための習作 7/18、デュラン・リュエル

ンたちが形態の内付けに使ったあの「褐色のソース」を、ここでルノワールはその裸体画から、完全に拭き去ったのである。印象派の画家たちは、ピサネーメンと呼ばれる、かつて金色の輝きをだすのに使われた黒っぽいタール質の絵具を、彼らのパレットから一掃した。そしてその代わり、彼らはどこどこにも、いちばん暗いところにもさえない色を用いて描いた。こうして彼らは風景画に、今まで見たこともないような明るさをもたせることができたのである。色彩によって光を表現するというこの新しい調製法を、より豊かな題材である人物像に適用しながら、ルノワールは1881年以後の十年間に、はじめはナポリで、ついでパリで、裸婦の大シリーズを描いた。澄明なフレスコ画や、ラファエルの示す形態の交響法のうちに、彼はまさしく人物像の構成という課題についてルネサンスが果たした最も立派な解答を見たのだった。そのナポリは、ギリシア後期のさらに彫刻的な絵画概念を通じて、多くの啓示を与えたのである。

ルノワールがこれらの影響をいかに自然に受け入れたかは、ポンペイの美術について書いた彼の文章の中に感じとられる。

その頃ルーヴル美術館はボンベイのいい作例を持っていなかった。彼はそれかどういふものか前もって知ってはいなかったのである。モナボリの美術館で見たものは、コロソの人であり、ボンベイやエジプトの工人たちの持っていた、あの純朴な職人芸を身につけたコロソの芸術のすべてであった。あの銀灰色の上衣をまとったこれらの厄僧たち——それはまるでコロソのニンフたちを見ているような気がするじゃないか。]

ナポリから、ルノワールはシシリーに渡った。パレルモではリヒルト・ウツナーが短時間装のモデルになってくれた。パリの他のエリートたちと同じように、彼もこのドイツの作曲家の音楽には感動をおぼえたが、彼の好みは、雄大さに劣るとはいえ、より自然に思えたフランスの作曲家たちの方であったのである。

この時代に、ルノワールはまたアルジェリアをも訪れた。その太陽と神秘は、五十年ほど前に北アフリカに滞在し、色彩感覚を著しく発達させたドラクロワへの愛を再び呼びました。しかし、ドラクロワの仕事がアルジェリア訪問によって強

い影響をうけたのに対して、ルノワールの場合には、それに比べられるような変化はおこらなかった。けれどもフランスに帰ると、ルノワールはこの大先輩と同じように、自分の新しい光や色の感覚と、旅行を通じて発展し深められた形態についての考え方を結びつけようとする大作の準備にとりかかったのである。

パリに帰ってから、イタリアは彼を魅惑しつづけた。ナポリで制作した裸婦は、輪郭をもっと厳しく、もっと彫刻的な線で囲うという新手法で加筆された。これが、こうした発展のうちに印象派絵画特有の肉体の豊饒さ、あの柔らかな神秘感の喪失をしか見なかった人びとによって、いわゆるルノワールの“ペリオド・エーグル”——厳格な時代——と呼ばれた時期の始まりである。典型的な非難は、マネやトガ彼らの仲間たちを許諾してきたアイルランドの小説家ジョージ・ムアによってなされた。彼はルノワールについて「二十年かかって築きあげたあの魅力ある楽しい芸術を、二年の間にすっかり壊してしまった」と書いた。初期のルノワールの敏感な理解者であったムアは、新しい発展を、それが過去と——作者はその過去を

晩年の傑作 ロバート・レーベル・コレクション



のり越えて成長したのだが——異なるからといって非難するというありふれた失策をやったのである。もしルノワールが中年で死んでいたら——それまでに彼は多くの注目すべき作品を描いてはいたが、今日世界は、既に半分忘れ去られた彼の同時代人たちの多くと、彼の間を隔てている深い淵を感じはしなかっただろう。巨匠たちはそれぞれの進むべき道を、自分で最もよく知っている。そしてルノワールが、老年時代の肉体の衰えにもかかわらず進歩しつづけたということは、彼の晩年の作品が優れていることによって証明されているのだ。それは1870年代の傑作、「ムーラン・ド・ラ・ギャレット」(48頁)や「シャルパンティエ夫人と子供たち」(58頁)のような作品と比較してさえいえるのである。

これら二つの作品では、ルノワールはまだ修業時代を終えていなかった。彼自身この時代を指して「わたしが、印象派の画家であったとき」というている。転換期は、彼がイタリアやアフリカの旅から帰って間もなく——“厳格な時代”の開始とともに——やってきた。ずっと後に彼はこの危機についてワトールに、当時自分が印象主義に対して、だんだんあやふやになり、自身の芸術に絶望しはじめていたと語っている。

「1883年ごろ、わたしは印象主義をすっかり閉めだしてしまった。そして遂には、自分はいかに疎かなも、いかに描くかも知らなかったのだという結論に達した。要するに、わたしに関する限り印象主義は袋小路だった……」と。

《最後にわたしは、それがあまりにも込み入った事であり、絶えず自分自身との妥協を強いられる種の画法であることを自覚した。戸外では両室でより光の変化が豊かだが、両室の中では事実上それは一定している。しかしそれだからこそ、戸外では光があまりにも大きな役割を演じ、両室は構図を考える時間もない。ある日制作中に、白い壁がわたしのカンヴァスの上に反射している時のことだった。わたしは一生懸命に色の調子を下げようとしたが無駄だった。どんな色をおいても明る過ぎたのである。とてつもなく両室に戻ってみると、絵は真暗であった……両室が直接自然から描こうとすれば、彼はついに瞬間的印象しか求めないことになる。構成しようとしても、そしてすぐに単純になってしまう。》

このような葛藤と困難は、彼に新しい方法を求めさせた。そして(心になお新鮮に残るイタリアの経験をもって)彼は、アンデルやイタリアの古典的作家の教えの方に向きを変えたのである。アングルの影響は構成的うまさのある面に明らかにかがえる。しかしルノワールの進み方は、伝統に従うものではあっても、決して隷属的な模倣ではなかった。1880年代のはじめ



「子供の頭部」 佚名所蔵

の数年間において彼の技術が集約された絵、作者自らがその時所作だと断言した作品は、いまフィラデルフィアのタイソン・コレクションにある「浴女たち」(82頁)である。この絵の前の持ち主は、この作品のために使われた素描群の中に、ルノワールがヴェルサイユ宮で17世紀後期のジラルドンをつくった浮彫りを写したものが一枚あったと、信賴するに足る報告をよせている。この浮彫りの中の一人物像、すなわち友だちの一人に水をはねかすている少女は、「浴女たち」の中にもてくる。彼が、恐らく最も著しい類似性を共有した巨匠ワトールを生み出したあのフランス美術の伝統を愛していたことが、再びこのことによってもわかるのである。あの可愛らしい「田舎の祭り」や、穏やかな「ジェルサンの看板」を描いたワトールには、ルノワールと同じように、優雅さや自然さと、直接われわれに訴えてくる魅力とがあるが、それらはほとんど建築的な論理をもった構成によって、しっかりと基礎づけられているのだ。

ルノワールは、「浴女たち」の準備として何度も変更しながら、三年間も習作のシリーズを試みていたとき、疑いもなくこのすばらしい秩序の感覚を発見させることに心引かれていたのである。アングルの素描やワトールの抒情的な天才にたいする彼の愛は、この絵を過去に結びつけている。しかしもっと遙かに重要なことは、この絵の予言的な特質、すなわちあとにつづく作品がこの絵が予想させることである。一度ここにあるよう