

衣服の二重性 またはラーマノワの挑戦

沼野恭子

「彼女は第二のシャリヤーピンだ！」

スタニスラフスキー

(一) 衣服の二重性

ロラン・バルトの言葉から始めよう。彼は、「何世紀にもわたって、社会階級の数と同じ数の衣服が存在した。一つ一つの身分にそれぞれの衣服があり、身なりは何の支障もなく真の記号の役割をはたしていた」¹と記している。二〇世紀初頭にいたるまでロシア社会もまさにそのとおりだった。とくに貴族と農民の服装の間には歴然とした差があり、衣服を見れば、それを着ている者が貴族に属するのか農民に属するのかが一目瞭然だった。

アレクサンドル・プーシキンの作品集『ベールキン物語』(一八三二)に収められている中編『農民令嬢』は、そのことを端的に示すよい例だろう。バルトはフランスの劇作家マリ

ヴォーの名を挙げているが、プーシキンの『農民令嬢』もマリヴォーを引き継ぐかのごとく、ヒロインが衣服を取り換え、社会階層を交換することによって、愛の戯れのきっかけが生まれ、物語がヴォードヴィルのような展開を見せる。つまり、貴族の令嬢リーザが農民の衣服を着て農民アクリーナに変装し、気になる男性の目をごまかそうとするのである。次の引用は、リーザが衣裳の交換を思いつき、下女のナースチャに話す場面だ。

「……そうだわ、ナースチャ！ こういふのはどうかしら？」

私が農民の女の子に扮装するの！」

「たしかにそれはいいですね。だぶだぶのルバーシカとサラファンをお召しなさいませ。それでトウギロヴォに堂々とおいでなさいまし。ベレストフ様はお嬢様だつてこと、ぜったいにおわかりになりませんよ」

「それに私、この土地の言葉だつて上手に使えるもの。ああ、ナースチャ、可愛いナースチャ！ なんて素敵ないつきかしら！」²

こうしてリーザはルバーシカとサラファンを着て農民の娘の

ふりをし、隣家の貴族の子息アレクセイに会うが、アレクセイはリーザが貴族の令嬢だと気づかない。ここでルバーシカとサラファンが、農民をあらわす記号となつてゐることは言うまでもないだろう。「ルバーシカ」とは古来ロシアで着用されてきたブラウスマたはシャツのこと、「サラファン」は主に農民女性が着るワンピースのことをいい、しばしば袖のない、いわゆるジャンパースカートのようなものを意味する。図版①は、ロシアの一九世紀前半の農村風景や農民の肖像に優れた才能を発揮した画家アレクセイ・ヴェネツィアノフの『井戸端での出会い』（二八四三）だが、ここに描かれているように、真っ白いルバーシカに赤いサラファンという恰好が無垢な若い農民娘の定番スタイルだった。たしかにロラン・バルトが指摘するとおり、社会階層を交換するには「衣服の文法」³にしたがつて衣服を交換しなければならなかつたのである。



図版①

しかし、衣服は記号としての役割だけでなく、防寒性、機動性、装飾性その他さまざまな役割を担う「モノ」であるという実用的な面があることも見逃せない。この点に関しては、ロシ

アの記号論学者ピョートル・ボガトウイリヨフが、「衣裳はいつも実用的な役割を演じており、いつも記号であるだけでなくモノでもある」⁴ と的確に規定している。ボガトウイリヨフによれば、衣服にはさまざまな機能があり、実用的機能と美的機能の一部はモノとしての衣裳そのものに属しているが、その他の多くの機能は、モノに属すると同時に記号としても何らかの意味を持つてゐるといふ。衣服が具体的な三次元のモノであることを〈身体性〉と呼ぶならば、この〈身体性〉と〈記号性〉を併せ持つという「衣服の二重性」は、二〇世紀初頭ロシアに起こつた衣服の変容を考えるうえでも重要な意味を持つてくるに違いない。

例えば、コルセットから女性の身体を解放すること。この問題に関しては後で詳しく考察するが、女性解放の理念と分かちがたく結びついていることは明らかである。そうなるとコルセットは、現実に女性の身体をいびつなものにし極端な場合は病的なものに変形してしまう拘束具としてのモノ（身体性）であると同時に、女性という階層の隷属性を表すシンボル（記号性）でもあるということになる。

また、革命前後に現れた職業革命家や人民委員が、それ以前は主として運転手が着ていた革製のジャンパーを着ることを好んだという事実を思い起こしてもいい。これは、実際に当時革ジャンパーが流行したという現実的な意味合いがあるとともに、革命家という新しい階層が革ジャンパーを自らの記号として獲得したということも意味している。そのささやかな証拠として、作家ボリス・ピリニャークが、ロシア革命を実験的な手法で描いた小説『裸の年』（一九二二）において、「新しい世界」

の建設に情熱を燃やす革命的な男たちを「革ジャンパー」というメトニミーで表象したことを持ちだしてもいいかもしれない。小説の中でも革ジャンパーは、実用的・身体的な機能と記号としての役割の二重性を付与されているのである。

一九一〇年代から二〇年代にかけてロシアは、革命と内戦で社会全体が疲弊し、経済が大打撃を被ったため、衣服の分野においても仕立てる布すらないという悲惨な状況に陥った。そうした混乱のさなか、不平等と悪弊に満ちた「古い世界」が破壊された後、新たに建設されるのは自由で平等な社会であるはずだという革命の夢が共有される一方、衣服の〈記号性〉の前提だった階級社会が消滅した世界で、人はいったいどのような装いをするべきなのか、理想の社会に住む「新しい身体」に見合う民主的な衣服とはいったいどのようなものなのかということが課題になった。

こうして革命後のロシアで「新しい衣服」の問題が浮上したとき、いち早くそれに取り組み答えを探求しようとしたのが、ナジェージダ・ラーマノワ（図版②）というデザイナーであった。

(二) ラーマノワとは何者か



図版②

ラーマノワについて何よりも驚異的なのは、ロシア革命が起ころるまでは上流階級の顧客の注文に応じて華やかなドレスを作る名高いクチュリエとして活躍していたのに、革命後、一転して民衆のためのシンプルで実用的な衣服を作るべく革命の理念にしたがって精力的に活動したというところだ。それは単に、彼女が社会の激変に巧みに合わせた「変節」的な処世術に長けていたということなのだろうか。それとも時代精神を敏感に感じ取り、革命に夢を託して新しい道を模索したということなのだろうか。

いったいラーマノワとは何者なのか？ 以下、主としてソヴィエト・ファッションとラーマノワ再評価に貢献した先駆的な文献であるタチャヤーナ・ストリジエノワの研究書『ソヴィエト衣服の歴史より』と、大量の写真を惜しげもなく配したロシア・ファッションの通史であるアレクサンドル・ワシーリエフのアルバム『ロシア・ファッション・写真に見る一五〇年』に依拠しながら、ラーマノワの生涯を再現してみよう。⁵

ナジェージダ・ラーマノワは一八六一年、ニジェゴロド県シュジロヴォ村の軍人の家に生まれた。両親とも早く亡くなり、家は裕福でなかったため、幼い妹たちを養うために自ら仕事をしなければならなくなった。そこで中学（ギムナジウム）八年を終了したラーマノワは、当時モスクワで評判だったオリガ・スースロワの洋裁学校で二年学んで手に職をつけることになる。その後、マダム・ヴォイトケヴィチの工房でデザイナーとして働き始めると、たちまち頭角を現した。そしてこの頃、アンドレイ・カウトフと結婚し、一八八五年には、夫の経済的援助を得てモスクワに自分のメゾンを開いた。

カウトフは保険会社「ロシア」のモスクワ支店長を務めていたが、大の芝居好きで、自らヴロンスキーという芸名でアマチュア演劇にも携わり、俳優たちに知人がたくさんいた。彼は女優やバレリーナに妻の店を紹介して、妻のクライアントが増えるのに一役買ったようだ。事実、ラーマノワの得意客には、グリケリヤ・フェドートワ、ヴェーラ・ホロドナヤ、オリガ・クニツペル、アーラ・タラーソワ、エカテリーナ・ゲリツェルなどといった名だたる女優陣が顔を揃えることになる。ちなみに、図版③は、アントン・チエーホフの妻でモスクワ芸術座の看板女優だったクニツペルがラーマノワのデザインしたコートを着ている写真（一九一三年）である。



図版③

ラーマノワは店を開いたとき、夫の苗字ではなく、自分の苗字「ラーマノワ」を店の名とし、ロゴは、白いリボンの上に「ラーマノワ」のサインを金でかたどったものにした。才能が認められたのだから、一八九〇年代には「皇室御用達」の看板を店に掲げることを許され、ロシア皇室最後の皇后アレクサンドラ・フョードロヴナにドレスやガウンを納めるようになる。

サンクト・ペテルブルグのエルミタージュ美術館には、ラーマノワの店で作られたドレスの実物が一点残っている。その

うちの一点（図版④）は、一九一〇年代の初めに制作されたラーマノワのロゴ入りで、黄色いビロードでできたエレガントな舞踏会服（ボディースとスカート）だ。これもアレクサンドラ・フョードロヴナ皇后が所有していたことがわかっている。襟ぐり（デコルテ）の大きく開いたフェミニンなシルエツト、細く絞られたウエスト、長い引き裾が特徴で、咲き誇るアジサイをアップリケ、レース、刺繍でかたどった大胆な図柄は「アール・ヌーヴォー」風と言える。



図版④

ワルワラ・ドルゴルーカヤ公爵夫人は、二〇世紀初頭を回想する著作でラーマノワの才能についてこう述懐している。

モスクワの有名なファッションデザイナー、ナジェージダ・ペトローヴナ・ラーマノワは驚くべき才能、趣味、スタイルを持っていました。優雅さにかけてロシアの産んだ天才。私たちの誇りでした。彼女はだれとも比べものになりませんでした。もちろんフランスの大きなファッションメゾンと比べても引けを取らなかったことは言うまでもありません。⁶

ここで公爵夫人がラーマノワをフランスのデザイナーと比較しているのは理由のないことではない。一八世紀以来、ロシアの貴族文化はフランス文化の圧倒的な影響を受けており、流石に敏感な女性ファッションに関してはとりわけ追隨が激しかった。ラーマノワも頻繁にパリに行っていたので、最先端のパリ・モードを参照していたことは間違いない。それでも、同時代のロシア人貴族には、ラーマノワのセンスの良さがパリ・モードにも劣らないと思えた、あるいは思いたかったということだろう。

ラーマノワは、フランスのファッションデザイナー、ポール・ポワレと親交を結んでおり、一九一二年にポワレがロシアを訪れたときは、自分の店で彼のショーを開いている。ポワレは、コルセットを用いない画期的なハイウエスト・ドレスを一九〇六年に発表し女性の身体をコルセットから解放したことで有名だが、ラーマノワも一九〇〇年代後半には、**図版⑤**のような、コルセットをつけずウエストのくびれていないドレスを制作している。



図版⑤

こうしたすっとした直線的な筒型のドレスを見ると、身体を外側から人工的に造形するという志向を捨て「自然な身体を表出」⁷をテーマにしたポワレやマリアノ・フォルチュニと、時代感覚をラーマノワも共有していたことがわかる。仕事をすすめる女性のためにスカート丈も短くなり、主体的に活動する女性のための衣服を目指したココ・シャネルのシンプルなデザインにも通じるものになる。

ラーマノワは一九〇一年から演劇の仕事をはじめた。モスクワ芸術座の演出家コンスタンチン・スタニスラフスキーに招かれて舞台衣裳を手がけたのが最初だが、以後ずっと芝居の仕事を続け、革命後もモスクワ芸術座、ワフタンゴフ劇場、革命劇場、赤軍劇場などで、亡くなるまでの約四〇年間、舞台衣裳を作り続けることになる。

一九二六年、『フィガロの結婚』の演出をしていたスタニスラフスキーは、舞台衣裳の下絵を描いたアレクサンドル・ゴロヴィンに宛てて手紙を書いている。

ラーマノワは素晴らしい芸術家です。あなたの下絵を見るや、本物の芸術的な炎でぱっと燃え上がりました。彼女は、どの衣裳のために自分の手で縫製手法を探してくれますよ。それも、型にはまった流行の手法などではなく、それぞれに合った手法を。⁸

長年舞台衣裳を依頼していたスタニスラフスキーは、ラーマノワの「芸術家」としての腕をよほど信頼していたのだろう。しかし彼女は、長い時間をかけて顧客の身体に布を合わせ、た

くさんの待ち針を用いて仮縫いはするが、自分では縫製をしなかつたという。自分の役割は建築家のようなもので建築家は自分で石を積み上げたりしない、と語っていたらしい。⁹ 自分を単なる裁縫師ではなく「衣裳の建築家」であると考えていたところに彼女の誇りがあつたのだろう。

一九一七年にロシア革命が起こったとき、ラーマノワはすでに五六歳だった。店は閉鎖させられ、財産はすべて没収されてしまった。彼女には亡命する道もあつたはずだ。いや、まがりなりにも貴族階級に属しており、皇室や貴族のための贅沢なドレスを作っていたというキャリアから考えたら、身の安全を考えてむしろ亡命するほうが自然だったのではなからうか。実際、ペテルブルグのクチュリエだったアンナ・ギンドウスのように亡命したデザイナーもいたのだが、ラーマノワは亡命を選ばなかつた。

この頃、夫のカウトフが一時的に逮捕された。ラーマノワ自身も逮捕され、約二カ月間ブティルカ監獄に収容されている。作家マクシム・ゴーリキーの妻がラーマノワの顧客だった関係でゴーリキーが口利きをしたため、釈放されたという。

一九一九年、ソヴェエト政権の教育人民委員部（文化・教育の分野を管轄する文化教育省にあたる部署）に「現代服スタジオ」が創設され、ラーマノワが率いることになる。彼女が自らルナチャルスキー教育人民委員（文化教育大臣）にスタジオを作るよう提言したのだった。

やがて、党幹部や俳優たちのためのより上質の衣服もデザインするようになる。一九二二年「新経済計画」により市場経済のメカニズムが一部取り入れられると、ソヴェエト経済は息を

吹き返し、同時に「ネップマン」と呼ばれる成金が現れた。ラーマノワにも裕福な顧客がまた増えたのではないかと思われる。

そうした当時の状況を風刺的、戯画的に描いているのが、ミハイル・ブルガーコフの戯曲『ゾーヤのアパート』（一九二五年執筆）だ。パリへの亡命を夢見るゾーヤが自分のアパートに縫製アトリエを開いているのだが、亡命資金を稼ぐため、夜は売春まがいの商売も同時におこなっているという設定である。割り当てられた面積以上に部屋を確保しようとする管理人を賄賂で買収し、退廃的なパーティを開くゾーヤ。ここに描かれているのは、誇り高い芸術家ではなく、商売上手でたまたかな女と、彼女のアパートに出入りする人たちのさまざまな思惑、そして欲望である。ゾーヤのアトリエを金持ちの婦人たちが訪れ、高級注文服をあつらえる。仮縫いの場面を見てみよう。

婦人 A ねえ、だぶついているわ。絶対、すぐだぶついちゃつてるわよ。スカートのところも身体のラインが出ていないし。

裁断師 たしかにラインが少し出ていないようですね。すぐにフィッティング担当にまわします。

婦人 A あ、ねえ、待つて。ウエストもしぼつてよ。でなきゃ、私の肋骨が二本足りないようなひどい仕上がりになっちゃうわ。おねがい、しぼつて、細くしぼつてちょうだい。¹⁰

旧世界の規範に囚われているこの婦人は、太い腰まわりを何とか細く見せようとしているわけだが、その虚栄心と衣裳への執着に対する作者の皮肉はなかなか強烈である。興味深いの

は、この『ゾーヤのアパート』が実際に一九二〇年代後半にワフタンゴフ劇場で上演されたとき、ラーマノワが舞台衣装を担当したということだ。古い価値観と新しい世界観が拮抗する端境期を生きるデザイナーとして、はたしてラーマノワは自分とゾーヤの境遇を重ねてみたりしたのだろうか。

一九二五年のパリ万国博覧会ではソヴィエトのデザイナーとして参加したラーマノワのロシアの民族衣裳をモチーフにしたデザインがグランプリを獲得している。民族衣裳への関心については後述する。

彼女はまた、舞台のみならず、映画の衣裳も何点か手がけている。中でも特に注目されるのは、映画衣裳史上に残るヤコフ・プロタザーノフ監督の『アエリータ』（一九二四）だ。アヴァンギャルド芸術家のアレクサンドラ・エクステルにラーマノワが協力したようである。これは、アレクセイ・トルストイ原作のSF小説を映画化したもので、構成主義的な装置と衣裳を伝える数少ない貴重な映像である。その他、グリゴリー・アレクサンドロフ監督のコメディ映画『サーカス』（一九三六、図版⑥）やセルゲイ・エイゼンシュテイン監督の映画『アレクサンドル・ネフスキー』（一九三八）でも衣裳を担当した。

こうしてラーマノワは、ソヴィエト時代も引き続き縦横にその才能を発揮した。やがて大祖国戦争（第二次世界大戦）の始まった一九四一年、モスクワ芸術座の仕事を続けていたラーマノワは、劇団仲間が疎開に出発したことを知らず、いつものように劇場に行ったが、だれもおらず劇場は閉鎖されていたため、家に帰ろうとしてその途中で心臓発作を起こし、亡くなったという。見事なほど最後までデザイナーであり続けた一生である。



図版⑥

(三) 逆説のジャポニスム

二〇世紀初頭パリでポワレがコルセットを放棄して女性の身体を解放したことは前述した。じつは、コルセット放棄を宣言したのは一九〇六年だが、それ以前の一九〇三年にポワレは、くびれないゆったりしたデザインの「キモノ・コート」をすでに発表している。ウエストを締めつけることが常識だったそれまでの価値観をひっくり返すという意味で、彼のデザインは「ヨーロッパのモード界における革命」とまで言われる画期的な変革であった。すなわち、ロシアで政治革命が起こる一九一七年に少し先んじて、衣服の世界ではすでに革命が起こっていたということである。

そこで、このへ締めつける／ゆったりという女性のウエストに関する二項対立の意味について考えてみたい。先にブルガーコフの『ゾーヤのアパート』を引用したが、ここでは、

二〇世紀初頭のモスクワを舞台に、成金とおぼしき婦人の抱く資本主義的価値観の比喩として「ウエストを細くしぼる」というセリフが登場したが、一九世紀に目を転じるなら、進歩的批評家ニコライ・チエルヌイシェフスキーの長編『何をなすべきか』（一八六三）に言及しないわけにはいかないだろう。女性解放をテーマにしたこの作品で、主人公ヴェーラは、偽装結婚をして旧弊な家庭を飛びだし、やがて「自由恋愛」により理想的な相手キルサーノフと巡り合う。主体的な考えの持ち主であるヴェーラは、コルセットについて彼にこんな話をしている。

——わたしはコルセットなんて不便なものを早くやめてしまつてよかつたと思つているわ。血液の循環を妨げるようなことはぜひとも辞めなくてはいけないわ。コルセットをやめて皮膚の色がよくなったからと言つてびつくりすることはないので。当然のことなんだから。「……」こういう服もなくなるかしら。なくなると思うわ。いまでも少しづつ減つているから、そのうちなくなるでしょう。そうなつたらうれしいわ。婦人服の裁ち方つてほんとうによくはないのね。ギリシヤ人たちの方がかしこかつたということがとくに理解されていいはずなのにね。服というものはギリシヤ人のように肩のところから広くゆつたりと作るべきなのよ。わたしたちの着る服はすがたをそこねるよ。うな裁ち方をしているのね」¹¹

小説としてはかなり観念的であり「空想社会主義」的ではあるものの、一九世紀半ばに、女性の身体をコルセットから解放することが女性の解放につながることを見抜いていたという

点で、チエルヌイシェフスキーは慧眼であつたと言える。しかも、女性の経済的な自立を目指すヴェーラは洋裁店アトリエを開いて、利益を女子労働者全員に平等に分配する（もしかすると、ブルガーコフの「やり手婆」的なゾーヤ像は、チエルヌイシェフスキーのヴェーラを反転させたパロディかもしれない）。ヴェーラは裁縫師というプロの目で身体を締めつけるコルセットの現実的な弊害を見抜き、ギリシヤ人の服（キトン）が広くてゆつたりしていることを称揚している。

一九二〇年代にコルセットが消滅していくとき、「ネオギリシヤ・スタイル」の衣裳が流行したのも偶然ではあるまい。フォルチュニイが自分のドレス・シリーズを「デルフォス」と名づけたのも古代ギリシヤを下敷きにしていうという。そうだとすると、〈締めつける／ゆつたり〉という対立は〈近代ヨーロッパ文化／古代ギリシヤ文化〉の対立とパラレルの関係にあると言えそうだ。

もう一つ興味深いのは、この二項対立にジャポニズムが関係してくることである。より端的に言えば、キモノの影響である。このことが顕著に表れている興味深い例として、シンボリスト詩人で作家のアンドレイ・ペーリイの長編『ペテルブルグ』（一九一三—一四）を挙げたい。日露戦争さなかの一九〇五年のペテルブルグを舞台にしたこの作品では、ソフィヤ・リフーチナが部屋に浮世絵をたくさん飾り、自らはキモノを着ている。しかし、ソフィヤは帯をしていないようだ。「東か西か」というロシアのアイデンティティを問うたこの幻想的な物語の中で、ペーリイは次のようにソフィヤの「ジャポニズム」をアイロニカルに描いている。

ソフィヤ・ペトロヴナ・リフーチナは日本の風景画を壁に掛けていたが、ひとつ残らず富士山が描かれていた。この風景画には遠近画法がなかった。そして長椅子や肘掛椅子やソファや扇や、日本の菊の生花がいっぱいにつまんでいる部屋のなかにも遠近画法はなかった。遠近感覚のあるものといったら、ソフィヤ・ペトロヴナがそのなかからはばたいて飛び出してくる繻子張りの壁にはめこんだ寝椅子か、戸口のさらさら音を立てるロシア葦（ここから飛び出す時もソフィヤ・ペトロヴナははばたくように出るのだった）ぐらいだった。そしてこの富士山は彼女のすばらしい髪の毛の背景であった。ソフィヤ・ペトロヴナ・リフーチナが毎朝、薔薇色の「キモノ」を着て戸口から寝椅子へと飛んで行く時など、彼女は本物の日本娘のように見えたとすることは言うっておかねばならぬ。¹²

このようにソフィヤは浮世絵に囲まれキモノを着て暮らしている。ちなみに、キルギス系の血をひくとされる主人公のニコライも、ブハラ風の部屋でブハラ風のガウン、タートル風のスリッパや帽子を身につけており、ふたりして、ロシア人が自らの内に「東」の要素を有していることを衣服で比喩的に表象している。ここで注意したいのは、ソフィヤが「はばたいて飛び出して」きたり「戸口から寝椅子へと飛んで」いったりと、軽やかな身のこなしで部屋の中を動きまわっているところからして、どうやらキモノはガウンのような「部屋着」として想定されていたのではないかということである。その証拠に、彼女は外出するときにはキモノを脱ぎ捨ててコルセットをつけ、

小間使いのマヴルーシカにぎゅうぎゅう締めさせているのだ。

「あらあら、急いで、さあ急いで……コルセット、マヴルーシカ！ 黒のウール、そう、それぞれ。それからブーツ、あれよ、それじゃないの、ヒールの高いのよ」。そしてピンクのキモノがテーブルを乗り越えて寝台に飛んで行った……マヴルーシカはまごついてしまった——マヴルーシカはテーブルをひっくり返してしまった……。

「だめ、だめ、それじゃ、もつときつく、きつく……あんたの手は手なんてもんじゃない——丸太ん棒だわ……靴下どめはどうしたのよ？ 何べんも言うておいたのに。」コルセットがきゅつきゅつ鳴った。¹³

こうしてソフィヤは、ピンクのゆったりしたキモノを脱ぎ、コルセットを着用して黒いウールの外出着に着替えた。つまりキモノは外出着ではなく、あくまでも室内着と見なされているのだ。だから、きちんとオビを締めるのではなく、細い紐で結ぶだけでも、あるいは極端なことを言えば前をはだけけていても構わないのである。〈外出着ドレス／室内着キモノ〉つまり〈拘束的／解放的〉という、ここにもやはり〈締めつける／ゆつたり〉の二項対立が見られるということである。

しかし実際の和装はどうかと言えば、ウエストを細く見せる必要がないとはいえ、硬くて幅の広いオビでかなりきつく身体を締めつける。だから、二〇世紀初頭のロシアにおいてキモノが「部屋でくつろぐための衣服」で「解放的」であると考えられたのは、ある意味で逆説的だったと言わざるを得ない。日本

ではもちろん昔からキモノは家の中でも外でも着る衣服であり、室内にのみ限定されるものではない。ロシアでキモノが受容されたとき「室内用」という制限が課されたことは、本来の着方とは異なる「ガウンのように羽織るキモノ」を出現させ、結果的にその表象にも変容を引き起こしたことになる。

たしかに、体型を立体的に強調するために曲線で作られるヨーロッパの衣裳に比べ、キモノはほとんど直線のみで成りたっているため、身体にぴったり合うのではなく、身体と衣服の間に空間的なゆとりができる。だから「ゆったりした衣服」であると言えないことはないが、逆に、そうした長方形の布を立体的な身体に合わせてまとうためには紐やオビでしっかりと固定しなければ、だらしない恰好になってしまう。したがって、きちんと装うためには、何本もの紐でキモノを固定し、さらにその上に幅の広いオビを何重にも巻くのである。日本人の感覚からすると、ヨーロッパのコルセットがドレスの下につける「見えない拘束具（隠された下着）」だとすると、幅が広くて硬いオビはキモノの上から締めつける「可視的なコルセット」と言えなくもない。

服飾研究家の深井晃子によれば、ヨーロッパとくにフランスでは、一九世紀後半からキモノを「身体を圧迫しない自由な」衣服と捉えており、やはり「室内着」として取り入れていたという。¹⁴ フランスでジャポニスムが起こったのは一九世紀後半で、ロシアよりはるかに早かったから、ロシアは「ゆったりした室内着としてのキモノ」という用法そのものをフランスから学んだのかもしれない。

さらに深井は一九〇〇年に女優・川上貞奴がパリで芝居の公

演をおこなったことがヨーロッパのファッションに大きな影響を与えたと指摘している。¹⁵ ピカソ、ジイド、ロダン、モロー、クリムトなど多くの芸術家がサダヤッコに魅了されたことはよく知られているが、ロシアの詩人ニコライ・グメリヨフも当時パリにいて、サダヤッコの公演を見て詩を書いている。

サダ・ヤッコ（一九〇八）

「……」

あなたは優雅な柵の上の

可愛なお菓子入れのように見えた。

あなたの小さな足は

白い猫のように

遊んでいる子供のよう

寄木の床の上で揺れ動いた。

黄色いコガネムシのように

あなたの名が輝いた。

あなたが話すと

私たちは遙かなるものを愛した。

あなたは未知の

芸術の花や

不可解な言葉を投げて

私たちの心を虜にした。

私たちは信じた、太陽は

日本人の考え出したものに違いないと。 16

グミリヨフは、自分の文化とは異なる「遙かなるもの」を愛したアクメイスト詩人らしく、「サダヤッコ」の名前や踊りがエキゾティックで優雅なものであることを褒めそやしている。彼は、キモノに言及しているわけではないが、じつはサダヤッコが着ていたキモノも、その踊りや演技とともに聴衆にはかなり大きなインパクトを与えたらしく、その結果、パリでは「キモノ・サダヤッコ」と名づけられた衣裳が売り出されるようになった。そして、これが「室内用」と限定されていたのである。もともと、「キモノ・サダヤッコ」を売り出した「オー・ミカド」という店は、一九〇三年頃から『フェミナ』誌に広告を出しており（図版⑦）、それを見ると、日本のキモノに似ているところは大きく長い袖だけで、ウエストが細いところ、太いオビがなく紐を垂らしているところは日本的というよりむしろヨーロッパ的である。キモノというよりは、キモノの要素を少し採り入れた部屋着と言ったほうが正確だろう。



図版⑦

深井は、ポワレの「衣服革命」のきっかけのひとつになった

のがキモノなのではないかと考えている。17 たしかにポワレが一九〇三年にキモノ・コートを作ってからというもの、ポワレその他のフランスのデザイナーたちは、キモノのような形の袖、直線的に布を裁断する方法、ウエストを締めつけないゆったりしたシルエット、前身頃を左右に打ち合わせる形、日本的な図柄など、キモノの特徴を盛んに取り入れるようになる。

私たちにとつて興味深いのは、そのポワレがロシアの芸術やファッションにたいへん深い関係を持っていたという事実だ。彼は、一九〇九年から始まったバレエ・リュスの公演に熱狂し、しばしばレオン・バクストの影響を受けているのではないかと指摘を受けている。自伝的回想録に「わたしはいつだってバクストの発想をアレンジなしで生のまま取り入れたことはない」18と記しているが、こうした記述があること自体、ポワレが服飾に関するバクストのコンセプトに共鳴していたことを意味するのではなからうか。

伝統的な「ヨーロッパ的」ファッションであるコルセットを拒否して「東洋」である日本のファッションを取り入れようとしたポワレであるから、バレエ・リュスが披露した『シエラザード』『クレオパトラ』など「東洋的な」志向の濃い公演に夢中になったのも当然だろう。バレエという「動的な身体」の衣装にも関心があったにちがいない。ロシア・アヴァンギャルドの研究者ジョン・ボウルトはバクストについて次のように述べている。

コルセットや時にはブラジャーもなく、流れるような襞ひだのついた長くゆったりしたドレスをバクストが重視したのは、女性の

身体が「静的」な8型ではなく「動的」なものだという概念にもとづいている。この点にバクストのデザインの原則がもつ「民主的」な特徴があった。つまりどのような肉体もそれ自身にリズムがあるという考え、そうしたリズムは衣服がゆったり緩やかなほど容易に投影されるという考えである。¹⁹

すなわち〈締めつける／ゆったり〉の対立が、さらには〈静的／動的〉という対立にも連動しているということである。ポワレもバクストも、「身体の拘束」というそれまでのヨーロッパ的発想を一八〇度転換させ、非ヨーロッパ的な領域に「身体的自由」を模索した。そのパラダイムシフトにキモノが一役買ったとすれば、それは本来必ずしも「身体的自由」を志向するものではなかったキモノに、ヨーロッパの人々が新しいコンセプトを見出し積極的な価値を付与したということである。日本人にとってはあまりに見慣れた衣服であったキモノの表象がヨーロッパやロシアで変容し、それがかえってコルセットを追いやるきっかけとしてポジティブな価値をもたらしたと言えるのではないだろうか。



図版⑧

一九一〇—一九二〇年代にラーマノワがデザインした作品にも、キモノの影響を思わせるものがある。図版⑧は、彼女が一九一〇年代に作った夜会用ワンピースで、素材は白いシルクとシフォン。エルミタージュ美術館で行われたラーマノワ展のカタログによると、「コルセットは想定されておらず、デコレは正方形、袖は短く、キモノの裁ち方」²⁰ だという。この「キモノの裁ち方」というのが、単にキモノのように長方形に布を裁つことを指しているのか、それとも別の何かを意味するのかは明らかでないが、前身頃のV字、主要な部分と同じ「ともぎれ」を使用したオビのような太い布ベルトもキモノを彷彿させる。むしろ、隠されたコルセットではなく、可視的な太いオビをしているところが、何よりもキモノ風であると言える。また非シンメトリックなデザインはそれまでのヨーロッパのデザインにはない日本的なものだと言われているが、浮世絵の大胆な構図をも思わせるスカート部分の斜めの線が斬新で印象的である。

こうしてロシアでも、キモノを媒介にして衣服の革命が進んでいた。とはいえ、衣服のコンセプトがこれほど変化したのは、主に上流階級の女性の衣裳について言えることであって、農民の衣服はほとんど変わることなく、冒頭で見たような動きやすいルバーシカとサラファンが基本だった。サラファンが農作業に適したゆったりした形であることは、あらためて指摘するまでもないだろう。そうであれば、〈締めつける／ゆったり〉の対立には、最後にもうひとつ、〈貴族／農民〉という対立が呼

応することを付け加えておかなければならない。そのことは、次で述べるように、ラーマノワがロシアの民族衣裳に注目したことにも深く関わっているにちがいない。

(四) 構成主義との接近、民族衣裳の重視

革命後、とりわけ一九二〇年代は、ソヴィエト・ファッションにとって極めて重要な時期であった。それは、高度なテクノロジーに支えられた階級のない理想社会を築こうという高邁な目的に、アヴァンギャルド芸術家たちが「新しい身体」の探究という具体的な課題をもって突き進んでいったときである。「イデオロギー＝内面」だけでなく、それを支える「身体＝外面」の重要性も強調され、両者があいまって社会主義の建設が実現するとされた。シニフィアンである「新しい衣服」が、「階級」をシニフィエとしなくなったのであれば、記号体系そのものを変えなければならず、そうであれば大衆のための民主的な衣服を緊急に作る必要があった。

構成主義者の中でも、リュボーフィ・ポポーワとワルワラ・ステパーノワのふたりは、芸術を工業生産に直結させるべく、二次元のイーゼル絵画を捨て、三次元の服飾デザインに携わろうと、一九二三年にモスクワの第一国立織物捺染工場のインダストリアル・デザイナーになっていく。そして実際、リズムミカルで多様な幾何学模様には彩られたさまざまな織物デザインや衣服のデザインを残した(図版⑨はポポーワによるコートデザインの)。



図版⑨

一方、革命前は皇室お抱えのクチュリエだったラーマノワが、革命後は新しい体制に順応し、民衆のための新しい衣服を作るといふ使命をもって活躍し始めたことは先に述べたとおりだ。彼女は一九一九年、第一回全ロシア生産芸術大会でこう述べている。

芸術は、日常生活のあらゆる分野に浸透しなければならず、大衆の芸術的な嗜好や感覚を発達させなければなりません。衣服というのは、それに最も適した媒介物のひとつです。「……」服飾産業において芸術家はイニシアティヴを取って、シンプル素材から、シンプルだけれど人を喜ばせるような衣服を作りださなければなりません。それは、私たちの労働生活の新しい社会構造にふさわしい衣服となるでしょう。²¹

革命直後の段階で、ラーマノワがいち早く「労働生活」を重視してシンプルな衣服を作る必要性を強調していることは注目に値する。このことは、彼女が以前からそのような志向を

持っていた可能性を示唆してはいないだろうか。ラーマノワ自身ずつと「仕事をする女」だったのだから、自分が着るものとして、仕事をするのに適した動きやすい機能的な服装を好んでいたことは充分考えられる。ストリジエノワがラーマノワのアーカイブで見つけたらしい次のような回想の断片がある（日付が特定されておらず、出典の記載がないので、やや信憑性に問題はあるが）。

衣服を機能的で美しくするというのは、つまり、特権階級の人たちだけでなく、いろいろな階層の人々の生活をより快適に美しくするということです。そのことを私はずつと以前から考えていました。「……」革命は私の財政状態を変えましたが、私の一生の信念を変えたわけではなく、むしろその信念をより大きな規模で実現する可能性を与えてくれたのです。²²

つまりラーマノワは、革命の前も後もデザインに対する自分の考えを変えてはおらず、一貫して機能的で美しいものを目指していたと記しているのである。一見すると、革命を境に「貴族のクチュリエ」から「民衆のデザイナー」へと豹変したように見えるラーマノワだが、そもそも服飾デザイナーとは注文主のニーズを最大限に汲まなければならない職業である以上、ラーマノワにしてみれば、顧客が上流階級の個人から大衆という名の集団に変わっただけということなのかもしれない。変わったのはラーマノワではなく、クライアントのほうだったということだ。

ポポーワとステパーノワも「機能性」と「機動性」を重視し

たシンプルなデザインを目指したという点で、ラーマノワのデザイン哲学に近かった。しかし、ポポーワは一九二四年に早逝してしまい、ステパーノワも工場付きデザイナーとして服飾デザインを手がけたのは一年ほどとごく短期間だった。それでも、ほんの一時^{いつか}だったとはいえ、構成（生産）主義のポポーワ、ステパーノワとファッションデザイナーのラーマノワとは、一九二〇年代に大接近していたというのが興味深い。

〈締めつける／ゆったり〉の二項対立で言うなら、三人とも当然のことながら、身体を締めつけない、ゆったりした衣服デザインの 카테고리に属していたわけだが、大接近したものの、アヴァンギャルド芸術家のふたりとラーマノワの間には決定的な違いがあった。それは、ポポーワとステパーノワが衣服を「空間的フォルム」と捉え、身体のプロポーションを等閑視してアヴァンギャルド美学を衣服に持ちこもうとしたところである。²³つまり、逆の言い方をするなら、世界全体をひとつの美学で統一しようとしたふたりにとって衣服のデザインとは、絵画、舞台装飾、家具、本の装丁、ポスターなどで展開したアヴァンギャルド運動の一部にすぎなかったということだ。それに対して、あくまでもファッションデザイナーだったラーマノワは、生身の身体から出発し、ひとりひとり異なる体形であることを前提にしている。だから、両者のアプローチは正反対とと言ってもいいのである。あたかも、〈記号性〉と〈身体性〉を併せ持つ「衣服の二重性」を反映しているかのようではないか。かたや、アヴァンギャルド美学による〈記号性〉を衣服の分野で極めようとしたポポーワとステパーノワ。かたや、実用的なモノとしての〈身体性〉を抛り所としたラーマノワ。

両者にはそれぞれの「問題点」があった。ポポーワとステパノワの場合は、個別の身体の差異を切り捨てる傾向のため全体主義に行きつく可能性があるということで、近年ボリス・グロイスらが提起しているアヴァンギャルドの「加害者性」に通じるものだ。²⁴ 一方ラーマノワの場合は、逆に個々の身体にこだわるあまり大量生産に向かない可能性が高いということである。全体的な理念への志向と個の身体への拘泥——これもまた衣服の持つ二重性から導きだされる齟齬でもある。

ラーマノワは、ポポーワ、ステパノワの他にも、アレクサンドラ・エクステルやヴェーラ・ムーヒナといった輝かしい芸術家たちと一緒に仕事をした。一九二三年に一号だけ刊行されたロシア服飾史上画期的な雑誌『アトリエ』には、名前こそ出ていないがラーマノワも協力したと言われており、エクステルのデザインが表紙を飾っている(図版⑩)。ポワレ同様、日本の「羽織コート」を意識しているのではないかとも思えるエレガントなイラストである。



図版⑩

エクステルは優れた色彩感覚を持ったアヴァンギャルドだった。デザインイラストも描けなかったラーマノワに絵の手ほどきをしたこともあったが、一九二四年、エクステルはフランスに亡命する。一方、ロシアに残ったラーマノワはこの頃、実務の他に、モードの方法論を理論化する論文を雑誌『赤い畝』に何度か投稿している。そのうちの一本が「ロシアのファッション」という論文だ(『赤い畝』一九二三年第三〇号)。この中でラーマノワは次のように述べている。

現代の衣服の分野で興味深い課題のひとつは、民族衣裳のフォルムや特性をどう加工し、どう私たちの日常生活に適合させるかということだ。民族衣裳は、何世紀もの間民衆が集団で作ってあげてきたものなので合理的にできている。だから、現代の都市の衣服として、イデオロギー的素材にも造形的素材にもなり得る。民族衣裳の基本的な形はいつも理知的だ。²⁵



図版⑪

これより前の一九一九年、すでにラーマノワは「現代服スタジオ」を創設するにあたり、そこで学ぶべきこととして「民衆

芸術、ロシアの農民や外国のデザインの重要性」を挙げていた。²⁶ そして一九二〇年代になると、図版⑪（一九二五年）のように、ロシアの農民が古来日常的に着ていたサラフアンを模したゆつたりした衣服をデザインするようになる。ちなみに、ここでモデルを務めているのは、未来派詩人で画家のウラジミール・マヤコフスキーの恋人リーリヤ・ブリークとその妹エリザトリオレである。またマヤコフスキーの実妹リュドミラ・マヤコフスカヤは、一九一〇年頃から工場付きインダストリアル・デザイナーとして働いていたという。

さらに一九二五年、ラーマノワは彫刻家で年来の友人ムーヒナと『日常生活の中の芸術』というアルバムを刊行し、だれにでも簡単に作れる洋服や帽子を提案している。ムーヒナは、のちに社会主義リアリズムを代表することになる巨大な彫像作品『労働者とコルホーズ女性』の作者である。アルバム『日常生活の中の芸術』では、例えば、図版⑫のように、二枚の亜麻布のタオルを縫い合わせて女性用の「カフタン（長い上衣）」を作る作り方が記されている。ここでもタオルに施された赤い刺繍が、民族衣裳で使われる模様だ。

一九二〇年代を通してラーマノワはずっと伝統的な民族衣裳に関心を持っていたようだ。そのハイライトとも言うべき出来事は、アルバムを出したのと同じ一九二五年、パリで開催された万国博覧会において、彼女のデザインしたロシア民族衣裳風のドレスがグランプリに輝いたことである。

それにしても、革命前にパリ・モードを志向し「西」を向いていたラーマノワが、革命後ロシアの民族衣裳の要素を積極的に採り入れたのは「東」に視線をシフトさせたということ在意



図版⑫

味すると言えるのだろうか。先にも指摘したが、バレエ・リュスがパリで評判になったとき注目されたのが「東洋」のモチーフだったことをもう一度思い出したい。ロシアも含めた広い意味での「東洋」のエキゾティシズムがヨーロッパでもはやされたのだった。バレエ・リュスは二〇年間にわたってヨーロッパで公演を続けたので、東に対するヨーロッパの関心は一時的なものではなくずっと続いていたと考えられる。

ロシアのアーティストからすると、芸術の最先端を目指して「西」であるヨーロッパに留学したり公演に行ったりしたあげく、逆に自分たちの文化が注目されているのを発見し、「東」としての自分たちのアイデンティティを自覚させられるとともに、ロシア芸術の価値を再評価することになるという、ブーメランのような「回帰」現象であるとも言えそうだ。ポワレとの親交を通して、ラーマノワも、大なり小なりこれと同じよう

な「自己発見」をしたのではないだろうか。

こうした現象は、アヴァンギャルド芸術家のナターリヤ・ゴンチャロワがその軸足を西から東へと旋回したことも共通しているだろう。一九一三年にゴンチャロワは個展のカタログにこう記した。

修行の最初に、私はとりわけフランスの現代画家たちに学びました。彼らに意識を啓発されて、私は自国の美術の大きな意義と価値を知り、さらにそれを通じて東洋美術の価値の大きさを学びました。これまで私は西洋が自分に与えてくれるかぎりのものを学んできたのですが、しかし実際のところ、西洋が生み出すものはすべて、すでにわが国が創りだしたもののなのです。²⁷

外からの視点で自らの文化・芸術を「異化」して捉えなおすという方法を衣服の領域で実践したのがラーマノワだったと言いつ換えることもできるかもしれない。彼女はここでもアヴァンギャルド芸術家の立場のごく近くまで接近していたわけである。



図版⑬

最後に、ラーマノワがロシア古来の民衆の衣服に注目したのは、衣服の機能性と機動性を重視した結果導かれた論理的必然だったのではないかということであらためて指摘しておきたい。革命後の「新しい衣服」の目的が「仕事をするための動きやすさ」であったとするなら、長い歲月、厳しい農作業に耐えてきたロシアの農民の着ているものこそそれにふさわしかったはずだ。その意味では、女優アレクサンドラ・ホフロワの躍動感あふれるポージングの写真(図版⑭、一九一三年)は、ラーマノワのデザインの意図を非常によく体現した一葉と言えるだろう。

ストリジエノワによると、「それまでは人間の体形を様式や素材に合わせしており、体型や個人的な特質はあまり重視されなかった。だから身体の線を損ねるようなコルセットが長く君臨したわけだが、ラーマノワの理論の要かなめはその逆で、体形が素材や色を決めるべきだと主張している」²⁸という。ラーマノワは、仕事をする人間ひとりひとりの身体に合わせた動きやすい衣服を作ることを目指し、その結果、ロシアで古来愛されてきた民族衣裳がそれに適っていると考えたのである。ラーマノワのデザインした衣服は、ロシアの農民たちが着るルバーシカやサラファンに似たゆつたりした衣服である。それらの直線的なシルエットがキモノのシルエットに似ていることはあらためて指摘するまでもないだろう。

こうして、革命前は貴族や皇族の豪華なドレスを作っていたクチュリエは、革命を経てロシアの農民が着ていた民族的な衣

服をデザインに取り入れることになる。新しい日常のための「新しいもの」を求めた先にあったものが自分自身の、ロシア文化の伝統的な「古いもの」であったというのは、一種のパラドクスと言えるかもしれない。

ラーマノワは人間の身体を知りぬいたプロフェッショナルであった。そして二〇世紀初頭の激動のロシアにあつて、本来は異なる理念をもちつつも彼女はアヴァンギャルド芸術家たちと理想を共有することになり、大いに接近した。しかし、彼女が社会情勢に合わせて変容と遂げたというよりは、クライアントが交替しただけで彼女自身の姿勢はあまり変化しなかったと言つこともできるだろう。それは、クライアントを尊重するという、ファッションデザイナーという職業に特有の資質が要求するものであった。

ロシアの服飾研究家ライーサ・キルサノワは、ラーマノワのことを「自らの仕事を芸術に変えたロシアで初めての裁縫師」と評している。²⁹

【付記】 本稿は、日本学術振興会「頭脳循環を加速する若手研究者戦略的海外派遣プログラム」による東京外国語大学研究事業「20世紀以降の文化横断現象としての表象変容に関する日欧共同研究」の一環として行われた二〇一三年九月一日モスクワにおけるシンポジウム「文化の変容、パースペクティヴの変容」および二〇一四年十一月二四日ポローニヤにおけるシンポジウム「身体のパンドスケープ——変容の知

覚・記述・体現」で筆者がおこなった二つの報告（それぞれロシア語、英語）を日本語でまとめたうえ大幅に加筆したものであることをお断りしておく。

註

- 1 ロラン・バルト『ロラン・バルト モード論集』山田登世子編訳、筑摩書房、二〇一一年、三六頁。
- 2 Пешкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. т. 5. М.: Художественная литература, 1975. С.88.
- 3 バルト、前掲書、三六頁。
- 4 ピョートル・ボガトウイリヨフ『衣裳のフォークロア（増補・新訳版）』桑野隆・朝妻恵里子訳、せりか書房、二〇〇五年、一一三頁。
- 5 Т. Стриженова. Из истории советского костюма. М.: Советский художник, 1972. Александр Васильев. Русская мода: 150 лет в фотографиях. М.: Слово, 2004.
- 6 Princesse Yvonne Dolgoruky. *Au temps des Troikas* (Paris, 1978) // Васильев. указ. соч. С.147.
- 7 能澤慧子『ボワレとフォルチュニイ：共有された時代、そして向き合う個性』カタログ『ボワレとフォルチュニイ：20世紀モードを変えた男たち』東京都庭園美術館、二〇〇九年、六頁。
- 8 К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 8. М.: Искусство, 1961. С. 136-137. // Стриженова. указ. соч. С.36.
- 9 Александр Кондратов. “Две капли «Коти» // Новая газета. 2003. 6 марта. №17. <http://www.novayagazeta.ru/society/21045.html>

- (二〇一四年九月二六日一五時〇〇分アクセス)
- 10 ミハイル・ブルガーコフ『ブルガーコフ戯曲集 1』秋月準也・大森雅子訳、東洋書店、二〇一四年、五三三頁。
 - 11 チェルニヌイシエフスキー『何をなすべきか』金子幸彦訳、岩波文庫、二〇〇四年、第五刷、二二六―二二七頁。
 - 12 『世界文学全集 82 ゴーリキー／ペールイ』佐藤純一／川端香男里訳、講談社、一九七七年、三〇九頁。
 - 13 同前、三五〇頁。
 - 14 深井晃子『シヤポニスム・イン・ファッション：海を渡ったキモノ』平凡社、一九九四年、一七二頁。
 - 15 同上、一七四―一七七頁。
 - 16 Н. Гумилев. Собрание сочинений в четырёх томах / Под редакцией проф. Г. П. Струве и В. А. Филиппова. Вашингтон: Изд. книжного магазина Victor Kamkin, Inc., 1962. T. 1. С. 60.
 - 17 深井、前掲書、二〇〇―二〇四頁。
 - 18 ポール・ボワレ『ポール・ボワレの革命 20世紀パリ・モードの原点』能澤慧子訳、文化出版局、一九八二年、一六二―一六三頁。
 - 19 John E. Bowl, "Constructivism and Early Soviet Fashion Design," // A.Gleason, P.Kenez and R.Sites eds. *Bolshevik Culture – Experiment and Order in the Russian Revolution* (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1985), p.207.
 - 20 Т. Т. Коршунова. Русский модельер. Надежда Ламанова 1861-1941. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2002. С.38.
 - 21 John E. Bowl "Manufacturing Dreams: Textile Design in Revolutionary Russia" // Lidya Zaletova, Fabio Stofi degli Atti, Franco Panzini, and others, *Revolutionary Costume: Soviet Clothing and Textiles of the 1920s* (New York: Rizzoli Publications, 1989), p.21.
 - 22 Стриженкова. Указ. соч. С.38.
 - 23 沼野恭子『アヴァンギャルドな女たち ロシアの女性文化』五柳書院、二〇〇三年、二六二―二六五頁、参照。
 - 24 Борис・グロイス『全体芸術様式スターリン』亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮新社、二〇〇〇年、参照。
 - 25 Н. П. Ламанова. Русская мода // Красная нива. 1923, No.30, С. 32. // Стриженкова. Указ. соч. С.41.
 - 26 Zaletova and others, *Revolutionary Costume*, op.cit. p.170.
 - 27 John E. Bowl ed. and trans. *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism 1902-1934* (New York, the Viking Press, 1976) p.55. J. E. Боулет編著『ロシア・アヴァンギャルド芸術 理論と批評、1902 - 34年』川端香男里・望月哲男・西中村浩訳、岩波書店、一九八八年、八七頁。
 - 28 Стриженкова. Указ. соч. С.44.
 - 29 Р.М.Кирсанова. Русский костюм и быт XVIII-XIX веков. М.: Слово, 2002. С.217.