〔東京家政大学博物館紀要　第11集　p.117～126，2006〕

『バレエ・リュス』のモダニズム作品とその衣装

中西　希和*・能澤　慧子**

The Modernism Works and their Costumes of "Ballets-Russes"

Kiwa NAKANISHI,　Keiko NOHZAWA

はじめに

20世紀初期、プロデューサーであるセルゲイ・ディアギレフが率いるロシアのバレエ団『バレエ・リュス』は、当初その作品の強烈なオリエンタリズムによってパリの人々を魅了し、ファッションにも多様な東洋趣味をもたらしたことはよく知られている。また官能的な表現が、20世紀初頭のパリにおいて、身体意識の変化を促す背景となったことについてはすでに明らかにした[1]。

しかし1909年から1929年の20年間に亘るその活動期間中、作品の性格は必ずしも一様ではなく、特に1913年ごろからは、オリエンタリズムは影を潜め、前衛性を強く打ち出したモダニズムへと作風を変えて行く。

本稿では、1913年からバレエ・リュス解散の1929年の間に発表された作品のうち、特にモダニズムの特徴が強く見られる作品を取り上げ、その表現方法や衣装について、またそのファッション史における位置づけについて考察する。

1．バレエ・リュスにおけるオリエンタリズム

バレエ・リュスはパリでの初演以来、東洋的な物語に取材したストーリーや舞台装置、官能性を強調した衣装で観客を魅了してきた。例えば1909年初演の『クレオパトラ』[2]は、タオールの恋人アムーンが女王クレオパトラの美しさに捉われ、一夜を共にするが、毒殺され、タオールはその遺骸の上に気を失うという物語であるが、舞台装置にはエジプトの巨大な神像や円柱の列、ナイル川、砂漠などが装飾性豊かにデザインされた。

また、1910年初演の『シェエラザード』[3]は、古典的な『千一夜物語』のストーリーを借用した作品で、アラビアのハーレムを舞台に、愛妾ゾベイダが、秘密の扉を開けて金の衣装を着た奴隷を見つけ、乱痴気騒ぎを繰り広げ、サルタン王シャリアールの怒りに触れて殺されるという物語である。舞台の天井は垂れ幕で覆われ、巨大なシャンデリアが吊るされ、緑色を基調とした部屋の床にはオレンジの絨毯が敷き詰められ、クッションが置かれ、宮殿の豪華なペル

*家政学研究科博士後期課程３年　**本学服飾美術学科

シア風の部屋の場面が表現された。(図１)

ニジンスキーが演じる金の衣装の奴隷は、頭に金色のターバンを巻き、耳飾りと腕輪をつけ、上半身にはブラジャーのような形の衣装を、下半身には金色の膨らんだパンツを履いている。ハーレムの女達も頭にターバンを巻き、アラビア風の衣装を着て、体中に宝石を散りばめている。「若人」役は、頭に宝石で装飾された紫色の長い帽子を被り、ピンクのブラウスの上に赤や緑で模様が描かれた黄色のジャケットを着て、途中を青いリボンで押さえてある赤い膨らんだパンツを履いている。さらに1912年に初演された『青い神』[4]は、インドを舞台にした作品であり、背景には明るいオレンジと深いブルーを配した鮮やかな色彩の舞台装置がデザインされている。

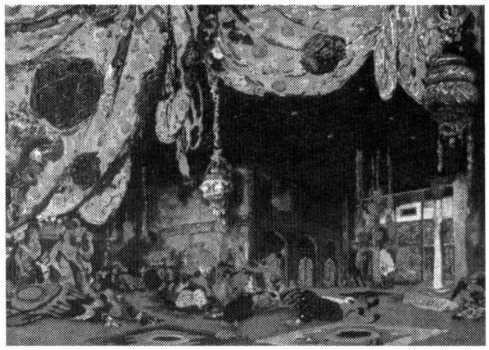


図１　『シェエラザード』の舞台美術

このように、バレエ・リュス活動期の初期には、ヨーロッパ人が中世以来イメージしてきた華やかな東洋の雰囲気、官能の香り、色彩の鮮やかさを特徴としながら、判り易く、明瞭なストーリー、それもドラマチックな、時には残酷なストーリーを展開することを特徴としてきた。そしてこうした主題やモチーフのエスニックな、従って非現実的・非日常的世界を極めて具象的、かつ装飾的に表現したのである。

２．バレエ・リュスのモダニズム

（１）モダニズムの始まり　－『遊戯（Jeux)』－

モダニズムとは、一般には「近代主義」の意であり、芸術の分野では表現主義、ダダイズム、シュルレアリスム、未来派、ロシア・フォルマリズムなどの革新的な20世紀のアヴァン＝ギャルド芸術の諸運動を指す。これらの運動の共通点は、19世紀までの芸術に支配的であった写実を否定し、「機械文明や都会的な感覚を重視し、機会美の重用、装飾よりも機能を優先する態度、細分化された現実の断片のモンタージュ手法による再構成といった革新的スタイルによって、伝統や市民社会に対する急進的な批判を展開した」[5]点である。

上述のように、バレエ・リュスは1913年頃から過去との繋がりを断ち切り、同時代の日常生活をテーマにした作品を発表するようになる。こうした新しいタイプの最初の作品は1913年にパリのシャンゼリゼ劇場で初演された『遊戯（Jeux)』であった。この作品は、振付をヴァスラフ・ニジンスキー[6]、音楽をクロード・ドビュッシー[7]、美術・衣装をレオン・バクスト[8]が担当している。

作品の評判は芳しくなかった。変わった主題や形式的な動作の意味は観客に伝わらず、振付と音楽が密接な関係を保っていなかったために、観客を当惑させるだけの結果となったのである。

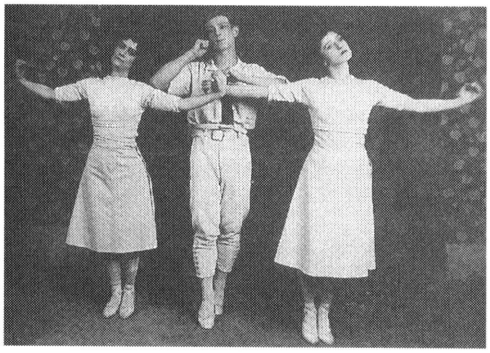


図2 『遊戯』の衣装

作中の時代は同時代、登場人物はテニスコートで失われたボールを追う2人の女性と1人の若者の3人である。幕が開くと、舞台にボールが落ちてくる。と、若者（ニジンスキー）がラケットを高く掲げながらジャンプし、舞台を横切る。2人の女性がおどおどしながら登場するが、突然、葉の揺れる音に驚いて立ち止まる。木の間には、2人を見ていた若者がいる。逃げようとする2人を、若者はやさしく連れ戻し、ひとりを踊りに誘う。もうひとりは嫉妬し、皮肉るような踊りを始めて、若者の気を引く。やがて2人がワルツを踊り出すと、見捨てられた女性が逃げ出そうとする。だが、もうひとりの女性に引き止められ、今度は3人で踊り始める。その踊りが最高潮に達したとき、ボールが落下し、3人は逃げ去るという作品である[9]。

筆者は残念ながらこの作品が上演されるのを実際に見る機会を得ないが、従来のバレエ・リュスの作品に見られた大きく展開するストーリーを持たない。まるで日常生活のコラージュのようなこの作品は、当時確かに観客に当惑、物足りなさ、不満を覚えさせたであろうことは推測に難くない。しかし、2人の女性の戯れ、それを見て2人に接近する1人の男性、3人の群舞、という図式は1911年の『牧神の午後』と酷似している。もっとも『牧神の午後』を踊ったニジンスキーの大胆でセクシャルなパフォーマンスによるストーリーに比べて、『遊戯』のストーリーはごく淡白なものであるが。つまり、『牧神の午後』における異国的・歴史的コンテキストの中で演じられた過剰なまでのリアリティーを、『遊戯』では日常のコンテキストに置き換え、軽いタッチで、男女の性の欲望を抽象化して描いているのである。

また『牧神の午後』と同様に、この作品でもニジンスキーはクラシック・バレエの伝統的言語としてのステップや振りや妙技に頼らず、「両腕を一緒に体の前で水平方向と上に振る」[10]という、スポーツの動きを合成した動作を基本として振付けた。

衣装は、若者役のダンサーはフランネルの白いシャツの袖をまくり上げ、赤いネクタイを締め、白い長ズボンをくるぶしの上の部分をボタンで留めて着用した。2人の女性は身体の動きが明確に現れる、半袖の、スカートが膝のすぐ下までの丈の白いドレス型のテニスウェアを着用していた（図2）。1913年当時、女性はテニスをする時でも足首までの、あるいは足首が隠れる丈の長いスカートを履いていた（図3）。女子のテニス界に衝撃を与えたシュザンヌ・ランランがふくらはぎの見える丈の長さのスカートで登場したのが、ようやく第一次世界大戦後であることから、この『遊戯』の中のテニスウェアのスカートの丈は、第一次世界大戦後のファッションを先取りするものであったといえる。

上述のようにこの作品は、興行としては決して成功作ではなかったが、ストーリーやパフォーマンスの抽象化、日常生活のコラージュ化といった点で、バレエ・リュスの作風がオリエンタ

リズムからモダニズムへ移行する最初の作品となり、その後の当バレエ団の方向を定める道標となった。またその衣装は現実界のファッションの前衛的スタイルを生み出しているのである。

（2）バレエ・リュスとモダニズムの結合　　－『パラード（Parade)』－

さらにバレエ・リュスは、その後、パブロ・ピカソをはじめ、キュビスム、シュルレアリスム、未来派などの様々なジャンルのモダニズムと目されるアーティストとコラボレートして行くようになる。その中にはシュルレアリスムの詩人で、作家のジャン・コクトー[11]、当時前衛的な作品ですでによく知られ、後に新しい和声法を生み出す作曲家のエリック・サティ[12]、第一次世界大戦後のファッション界に頭角を現した、ファッション・デザイナーのガブリエル・シャネルなどの名が挙げられる。

きっかけとなったのは1917年にパリのシャトレー座で初演を行ったバレエ『パラード』である。この作品は台本をジャン・コクトー、振付をレオニード・マシーン[13]、音楽をエリック・サティ、美術・衣装をパブロ・ピカソが担当した。日曜日の昼下がり、パリのミュージックホールを舞台に、見世物小屋に客を呼び込むために中国人の手品師、軽業師、アメリカ人の少女の芸、これを取り仕切る２人のマネージャー、馬などが演技を断片的に見せるという単純な物語であった。

ピカソが描いた緞帳が上がると、街の景色が現れる。「パリの街はずれに特徴的な、個性のないビル、木立ち、伝統にしたがって竪琴や捩り飴みたいな柱が描かれた即席の見世物小屋、その脇にのびる欄干――これらの要素が、遠近感がすっかり混乱するように、うまく混ぜ合わさっている。うしろから見たように、あるいは写真のネガのように、反転しているものもあり、中央のビルの窓には灯がともっているように見えるが、その両側のビルを見ると、壁に陽があたり、窓は黒い長方形になっている。色彩は、木立ちにくすんだ緑が用いられている他は、キュビズムの伝統的な色である黄土色と灰色から成っている。」[14]



図３　テニスをする女性（1912年）

マシーンが演じる中国人の手品師は赤、黒、黄色の衣装を、アメリカ人の少女役のマリア・シャベルスカはブレザーに膝上丈の短いプリーツ・スカートを履き、頭に大きなリボンをつけ、軽業師役のダンサーたちは白と空色のレオタードを着用した（図４）。２人のマネージャーのうちの１人、フランス人のマネージャー役のダンサーは、「シルクハットを被り、糊のきいたワイシャツを着て、パイプをくわえ、ステッキをもち、パリの栗の木立ち」[15]を背負い、もう１人のアメリカ人のマネージャー役のダンサーは、



図4　パブロ・ピカソによる『パレード』の「軽業師」の衣装デザイン

「どう見てもロボットで、船の煙突のようなシルクハットを被り、旗を立て、マンハッタンの摩天楼を背負い、ひらひらの赤いシャツ」[16]を着て、メガフォンを持っている。

中国人の手品師は弁髪から卵を取り出して飲み込み、ズボンの下から出したり、火を吐き、火傷をし、火の粉を消そうと足踏みしながら舞台を歩き回ったりした。アメリカ人の少女は、「チャーリー・チャップリンそっくり」[17]の演技をし、競走馬にまたがったり、自転車を乗りまわしたり、体を震わせたり、動いている汽車にとびのったり、河を泳いだり、ピストルで撃ち合ったり、海で溺れたりと、まるで映画の映像のような表現を舞台の上に導入した。タイプライターやピストルの音も使われた。軽業師たちはピルエット[18]やアラベスク[19]を踊ったり、綱渡りの真似をしたりした。最後はキャスト全員が「速いラグタイム・ダンス」[20]を踊り、観客を小屋の中へ誘い込もうと必死につとめるが、努力は報われず、観客は誰も小屋の中へ入らず、客寄せは徒労に終わるのである。

この作品には、賛否両論が起こったが、最終的にはバレエ作品として優れた作品であるかどうかということはさておき、キュビスム、ダダイズム、シュールレアリスム、未来派などの前衛芸術とバレエがコラボレートした重要な作品と位置づけられるようになった。バレエ『パラード』を機にバレエ・リュスは、エコール・ド・パリの画家や作曲家サティを崇拝する「六人組」[21]と呼ばれる音楽家など、前衛芸術家とコラボレートしていくようになる。

3．バレエ・リュスのモダニズムの特徴

（1）ストーリー性の後退と日常性

バレエ・リュス活動期初期の作品の特徴はオリエンタリズムに代表される異国情緒であり、そこには非日常的な別世界が繰り広げられていた。それに対してモダニズム期のバレエ・リュスの代表的作品では、同時代を舞台にしていること、また特に筋が無かったり、あっても単純であること、ストーリー性がシンプルであること、あるいは日常的であることが第1の特徴といえよう。

例えば『遊戯』は上述のように、同時代を舞台とし、テニスコートで失われたボールを追う2人の女性と1人の若者の恋を描き、スポーツと三角関係という風俗を取り入れたテーマの作品であった。『パラード』も、日曜日の昼下がり、パリのミュージックホールを舞台に、見世

物小屋に客を呼び込むために中国人の奇術師、軽業師、アメリカ人の少女の芸、馬などが演技を断片的に、パノラマ風に繰り広げるだけであって、ストーリー性はほとんど見られない。

1924年の『青列車』は、音楽は「六人組」の中心人物であるダリウス・ミヨー、舞台美術はアンリ・ローランス、衣装はガブリエル・シャネルがデザインした。南フランスの海岸を舞台に、美青年、テニスのチャンピオン、美女、ゴルフの紳士の４人の男女を中心とした若者たちの、浜辺でのとりとめのない出来事を表現した作品である。作品のストーリー性よりもアクロバットを取り入れた振付、また海水浴やスポーツなど、当時パリの人々が関心を寄せた、時のトピックが取り入れられたことがこの作品の特徴となっている。

このようにバレエ・リュスのモダニズム期の作品には、ストーリーの後退、そしてその結果日常性が強く表されているのが特徴である。

（２）抽象化

モダニズム期バレエ・リュスの作品の特徴として、第2番目に舞台美術デザインやダンスの抽象化があげられる。華やかな極色彩に包まれたオリエンタリズム期のステージとは異なり、色彩や形態は単純化されている。例えば上述の『パラード』の舞台は、「色彩は、木立ちにくすんだ緑が用いられている他は、キュビスムの伝統的な色である黄土色と灰色から成っている。」[22]。抽象絵画を描くナタリア・ゴンチャロワのデザインによる1923年の『結婚』でも、舞台装置は青、グレー、黄土色の抑えた色でデザインされ、豪華な装飾は無く、舞台の両脇に２台ずつ４台のピアノが置かれた（図５）。さらに舞台美術をアンリ・ローランスが担当した1924年の『青列車』では、舞台装置はくすんだ色で、斜面、不規則な枠、側面を切り落とした更衣小屋がデザインされた。

『遊戯』において、性愛という主題の表現が大きく抽象化されていたことを指摘したが、他方、舞台装置の簡素化によって、人間が舞台装置の一部のように捉えられるようになり、ダンサー全員の動きが重要視されるような作品が多くなった。そのことが良く判るのが、1923年初演の『結婚』である。この作品はロ

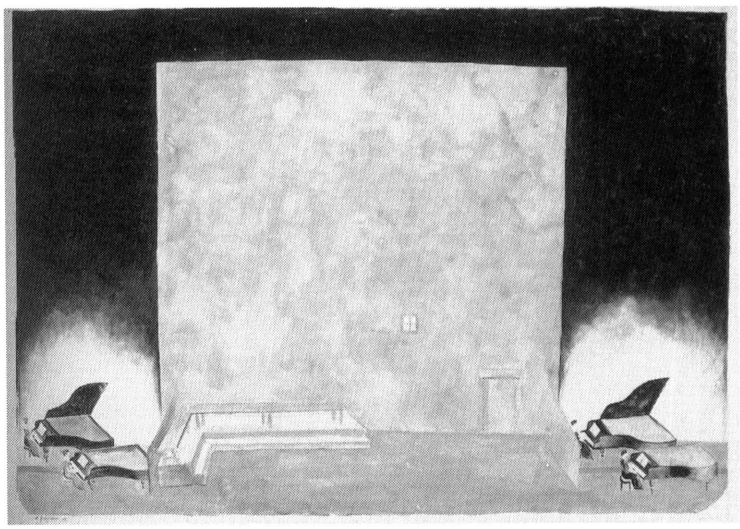


図５　ナタリア・ゴンチャロワによる『結婚』の舞台美術デザイン



図6　ナタリア・ゴンチャロワによる『結婚』のスケッチ

シアの農民の結婚式をテーマに、花嫁と花婿の感情を抽象的に表現した。1911年に初演された『ペトルーシュカ』と同じようにロシアという、パリから見れば異国を舞台とはしている。しかし『ペトルーシュカ』が1830年代のペテルブルグでのロシアの謝肉祭を舞台に、色彩鮮やかな舞台装置の中で、個性豊かな3体の人形が、新鮮で生命力あふれる演技を見せるのに対して、『結婚』では1人1人の役柄に明確な差異はなく、そのため主役的なパートはなく、群舞の芸術性を重視し、ダンサーたちの動きが組み合わさって1つとなり、全体のアンサンブルの動きとして表現されている。女性たちはビサンチン様式のモザイクの聖者たちに似せられ、シルエットを細長く見せるために、爪先立ちの姿勢で踊った。ダンサーたちは動く装置に見立てられた（図6）。

これによって作品は、登場人物のはっきりした性格付けを行わず、1人1人の存在が軽くなった。しかし、踊りの構成が忠実に維持されるようになり、振付にバレエにおける伝統的な意味や物語のない、純粋な動きとしてのバレエを追求していく姿勢がある。ここには、バレエ・リュスの最後の振付家であるジョージ・バランシン[23]がバレエ・リュス解散後に確立していく、新古典主義のバレエの傾向が見られるのである。

4．衣装の日常化とスポーツウェアの導入

次いで、衣装にも目を向けてみよう。1913年の『遊戯』では上述のように、若者役のダンサーはフランネルの袖をまくり上げた白いシャツに赤いネクタイ、白い長ズボンをくるぶしの上の部分をボタンで留めて着用し、2人の女性は身体の動きが明確に現れる、半袖の、スカートが膝のすぐ下までの丈のドレス型のテニスウェアを着用した。

『パラード』では軽業師たちのレオタードと共に、短いプリーツ・スカートという、同時代の普通の少女の服装が見られる。

『結婚』では、男性ダンサー全員が焦茶色のズボンに白いシャツ、女性ダンサー全員が焦茶色のスカーフ、白いブラウスの上に、焦茶色の袖なしのドレスを着用した。この衣装の決定には次のようないきさつが語られている。

「ストラヴィンスキーが作曲に取り組んでいる間、ゴンチャロワは『結婚』の舞台美術と衣装の3つの異なるバージョンを続けてデザインした。最初の2つ――1つは鮮明な色彩を用いた民間伝承的な農民スタイル、もう1つは、金や銀の刺繍で過剰に装飾されて中間色になったもの――はディアギレフが却下した。

3番目の最後のバージョンについては、リハーサルの間にバレエ団のダンサーたちが着用した衣服を調整してカットした後、ディアギレフはゴンチャロワに衣装を――男性用に短いズボンとシャツ、女性用にチュニックをデザインするように頼んだ。女性のチュニックをサラファン（ロシアの古い様式の農民のドレス）に変えるために長くしたり、農民を村人に変えるために男性のシャツのネックラインを変化させることによって、衣装を"ロシア化する"ことは容易であった。ディアギレフは『結婚』のすべてのダンサーに向けて2人のモデルの設定をし――1人は男性でもう1人は女性――、色を茶と白に限定した。」[24]



図7　ガフリエル・シャネルのデザインによる『青列車』の衣装
水着と水泳帽を着用するリディア・ソコロワ（左）

ここには、この作品の衣装を選択したディアギレフの明確な意図が見られる。すなわちロシアの民族的な、それもインパクトの強い祭りの衣装を選ぶことによって華麗なステージを演出するのではなく、そうした道具立ての助けを一切排除して、最も抑制されたロシアの暗示となる要素のみを衣装のなかに残して、主題を表現することを意図していたのである。

1924年の『青列車』では、衣装はショーツとタンクトップのチュニックを組み合わせたニットの水着に水泳帽であった（図7）。このデザインはシャネルであったが、これを着けて踊ったリディア・ソコロワは次のように回想している。

「非常に斬新であると思ったピンクの水着を試着した時、頭には何を被るべきだろうかという疑問が浮かんだ。3人の女性が私の周りに立ち、そしてついに薄黒いスエードに決まるまで、私の髪に様々な生地の断片を巻きつけた。私のために作られたその素敵な小さいスカル・キャップは流行をもたらした」[25]

同時代の新しい水着は、当時としては最も小さくて、最も簡素な、抽象化された衣服であった。頭に張り付くスカル・キャップはこの抽象化を完成させるのに、最も適したアイディアだったと言えよう。

これらの例に見られるように、作品の抽象化は衣装の抽象化を促し、その結果シンプルで、日常的なスタイルの衣装が多くなり、しばしばスポーツウェアを導入している。これはバレエの歴史では最初の試みであった。

まとめ

1913年の『遊戯』以降、バレエ・リュスは同時代のモダニズムと呼ばれるアーティストたちとのコラボレートを進め、作品にはモダニズムの傾向が色濃く表れるようになる。つまり、具象的表現から抽象化へ、装飾性から簡素化へといった変化を見せたが、衣装に関しては、旧来のバレエ衣装の概念には無かった日常的な服装、さらにはスポーツウェアの導入へと至っている。こうしたスポーツウェアは同時代のスポーツの普及という世相を反映するだけではなく、次代のファッションを予測するようなスタイルも含んでいた。

バレエ・リュスの公演が直ちにファッションを生み出したり、直接的な影響を与えたとはいえないものの、そのバレエの世界が現実のファッションの前衛となり、次代のファッションの予兆の場となったこと、そしてそのことが観客となった当時の人々のファッションに関する心性の形成の背景となったことは事実であろう。

尚、本稿は中西の発想と調査をもとに、中西と能澤が幾度と無く検討を重ね合い、その結果得られた共通の認識を、両者の密接な交換によって執筆したものであるため、両名の共著とした。

註

1）中西希和著『20世紀ファッションの生成の背景としてのバレエ・リュス――ニジンスキーの「牧神」における身体性――』(『服飾文化学会誌』Vol.5, No.1）服飾文化学会、2005年
2）『クレオパトラ（Cléopâtre)』1909年初演、音楽：アントン・アレンスキー、セルゲイ・タネーエフ、モデスト・ムソルグスキー、ニコライ・チェレプニン、ミハイル・グリンカ、アレクサンドル・グラズノフ、ニコライ・リムスキー＝コルサコフ、振付：ミハイル・フォーキン
3）『シェエラザード（Schéhérazade)』1910年初演、音楽：リコライ・リムスキー＝コルサコフ、振付：ミハイル・フォーキン、美術・衣装：レオン・バクスト
4）『青い神（Le Dieu bleu)』1912年初演、音楽：レイナルド・アーン、振付：ミハイル・フォーキン、美術・衣装：レオン・バクスト
5）マイクロソフト編『エンカルタ百科事典 2000』マイクロソフト社、2000年、モダニズムの項
6）Nijinsky, Vatslav（1889-1950）ロシアのダンサー、振付家。
7）Debussy, Claude（1862-1918）フランスの作曲家。
8）Bakst, Léon,（1866-1924）ロシアの画家。
9）一條彰子編、『ディアギレフのバレエ・リュス1909-1929』、セゾン美術館、1998、p.75.
10）一條彰子編、前掲書. この動作についてリチャード・バックル氏はゴルフに似た動作であ

り、ニジンスキーはテニスとゴルフの違いをよくわかっていなかったと述べている。p. 288.

11) Cocteau, Jean (1889-1963) フランスの詩人、作家。
12) Satie, Erik (1866-1925) フランスの作曲家。
13) Massine, Leonide (1895-1979) ロシアのダンサー、振付家。
14) リチャード・バックル著、鈴木晶訳、『ディアギレフ　下』リブロポート、1983、p.66.
15) リチャード・バックル著前掲書、p66.
16) リチャード・バックル著前掲書、p66.
17) リチャード・バックル著前掲書、p66.
18) ピルエット (pirouette)、旋回の意。バレエの技で、つま先で素早く体を回転させる。
19) アラベスク (arabesque)、唐草模様の意。バレエのポーズで、片足で立ち、もう一方の足を後方に伸ばす。
20) リチャード・バックル、前掲書、p66.
21) 六人組、第一次世界大戦後、パリで結成された作曲家グループ。ダリウス・ミヨー (Darius Milhoud, 1892-1974)、フランシス・プーランク (Francis Poulenc, 1899-1963)、ジョルジュ・オーリック (Georges Auric, 1899-1983)、アルチュール・オネゲル (Arthur Honegger, 1892-1955)、ルイ・デュレ (Louis Durey, 1888-1979)、ジェルメンヌ・ダイユフェール (Germaine Tailleferre, 1892-1983) の 6 人から成る。サティを崇拝し、反ロマン主義、反印象主義を唱えた。
22) リチャード・バックル、前掲書、p66.
23) Balanchine, George (1904-1983) ロシアのダンサー、振付家。
24) Kochno Boris, *Diaghilev and the Ballets Russes.* Harper and Row. 1970, p.189.
25) Richard Buckle, *Dancing for diaghilev*, John Murray, 1960, p222.

図版出典

図 1 ：リチャード・バックル著、鈴木晶訳、『ディアギレフ　上』リブロポート、1983、№ 6
図 2 ：一條彰子編、『ディアギレフのバレエ・リュス1909-1929』セゾン美術館、1998、p.75
図 3 ：Diane Élisabeth Poirier, *TENNIS FASHION*, Assouline, 2003, p.11
図 4 ：一條彰子編前掲書、p.307
図 5 ：一條彰子編前掲書、p.199
図 6 ：Kochno Boris, *Diaghilev and the Ballets Russes.* Harper and Row. 1970, p. 189
図 7 ：Amy de la Haya, Shelley Tobin, *Chanel the couturiere at work.* The Victoria and Albert, 1994, p.50