



Title	<研究ノート>アヴァンギャルドとコレクター：ニキータ・ロバーノフ・コレクションの作品目録出版にちなんで
Author(s)	五十殿, 利治
Citation	スラヴ研究, 43, 229-237
Issue Date	1996
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/5250
Type	bulletin (article)
File Information	KJ00000113409.pdf



[Instructions for use](#)

[研究ノート]

アヴァンギャルドとコレクター

— ニキータ・ロバーノフ・コレクションの作品目録出版にちなんで —

五十殿 利 治

美術史という学問はまだ歴史が浅く、とりわけ近代については、いっそうその感が深い。しかし、これは研究の積み重ね、つまり研究史という点からして、比較にならない面があって、一概に近代美術研究者を責めるわけにはゆかないであろう。

そうした近代美術史における未開拓の領域として、作家を庇護するパトロンやコレクター、そしてコレクションの成立(と散逸)という問題がある。ここで、例をわが国にとってみると、すでに「本来の美術史は美術品の移動によって始まる」という視点から田中日佐夫が『近代日本のコレクターたち 美術品移動史』で手掛け、近著『現代の美術コレクター』において、さらにその問題を展開させている⁽¹⁾。さらに、この田中の仕事ではあえて取り上げていない、散逸してしまったコレクションのうち、近代日本において忘れてならない松方幸次郎の西洋美術品の収集についての基本資料となる、500頁に近い総目録が越智裕次郎によりまとめられ、神戸市立博物館より刊行された⁽²⁾。この種の基礎研究が積み重ねられることによって、近代における美術史を、粹取りされた美術作品の内部に封印しないで、それを含む美術界というものを動態において把握する土台ができるはずである。

このようなコレクターおよびコレクションの研究において判明してくることは、そのコレクター個人の趣味というものだけではない。彼と画商とのやりとり、場合によっては、注文を出した作家とのやりとりといったものから、時代の動向が照らし出されることがままあるのである。たとえば、1922年から24年までベルリンに赴任した日本銀行のエリート、宗像久敬のコレクションについての、オットー・ディックスとの不幸な交渉経過を含む、水沢勉による一連の先駆的な研究は、当時の日本人としては傑出したこのコレクターの存在を浮彫りにしている⁽³⁾。戦後散逸してしまい、わずかにクレー、モホイ＝ナジ、シャガールなどの錚々たる作家たちのサインが記された(それ自体としてはまことに興味深い)記録がいどしか残されていない彼の収集品には、カンディンスキーの油彩、ディックスの水彩、あるいは、最近になって筆者が明らかにしたように、ラリオーノフのプリミティヴな油彩⁽⁴⁾まで含まれていたのである。

宗像と作家たちの交渉は、アヴァンギャルドとコレクターという関係に当るわけだが、アヴァンギャルドを社会がどのように受容したかという問題にも絡んでくる。われわれはとにかくアヴァンギャルドと社会との関係をジャーリズムでの反応、作品の撤回というかたちでの官憲の圧力といった直截なものに求めやすい。しかし、間違いなく、コレクターの存在はアヴァンギャルドと社会を結ぶひとつの重要な回路である。とりわけ、近代においては、かつての王侯貴族といったパトロンの代わりに、自立した作家としてブルジョワをコレクターとしなければならないので、その役割はより重要なのである。

こうした問題意識での研究は、つまり、アヴァンギャルドと社会を結ぶ回路としてのコ

レクターという側面からのものとして、近年ドイツで出版されたヘンリケ・ユンゲ編の論文集『アヴァンギャルドと大衆』が注目される⁽⁵⁾。左翼の美術批評家でロシア・アヴァンギャルドとも無縁ではないアドルフ・ベーネ、ミュンヘンの画廊経営者ハンス・ゴルツ、あるいはハンブルク美術館長グスタフ・パウリなどについての論文も含まれているが、フランクフルトのロジーとルートヴィヒ・フィシャー、フォン・デア・ハイト家などのコレクターについても大きな比重が割かれている。いずれも短い論文なのが難点であるが、やがてモノグラフィーとなるような重大な問題をはらんでいる。

ところで、アヴァンギャルドとコレクターという視点でロシア・アヴァンギャルドをみると、そこにもコレクターの存在が見逃せないことに気づかされる。まず、同時代でアヴァンギャルドを支持したコレクター、そして長らく等閑視されていた時代に少しずつ作品を収集した現代のコレクターにわけて考えよう。

まず第一のカテゴリーで挙げられるのは、大コレクターたちである。ロシア・アヴァンギャルドの成立期においては、ちょうど、今日のトレチャコフ美術館の基をつくったパーヴェル・トレチャコフに相当するような二大コレクターがいた。ひとりにはセルゲイ・シチューキン、そしてイワン・モロゾフである。両コレクションはフランスの近代絵画の収集で知られている。

モロゾフ家はモスクワの一大コンツェルンで、その代表格のイワンのコレクションは早世した兄弟のミハイルが始めたフランス絵画の収集を受け継いだものであり、とくにセザンヌ作品において際だっていた⁽⁶⁾。1912年『アポロン』誌に掲載された目録によれば、17点のセザンヌがそのコレクションに含まれていた⁽⁷⁾。このほか、同コレクションには、印象派のモネ、ルノワールから、いわゆる後期印象派のゴッホ、ゴーギャンまで、かなり個人的な特徴を備えた作品があった。ただ、コレクションのもった影響力（ロシアだけにとどまらない）という点では、モロゾフはシチューキンのほるか後塵を拝することになった。

セルゲイ・シチューキンは当時では世界的なコレクターといえる。とくにマチスとピカソの収集においては、群を抜いていた。今日、エルミタージュ美術館が誇るマチス作品、たとえば大作の「音楽」と「ダンス」も、もとをただせば、シチューキンの邸宅を飾っていたものである⁽⁸⁾。マチス自身、シチューキンの招きでロシアにやってきたことがあったし、すこしモンゴル系ともいわれる彼の容貌を伝える貴重な素描を制作している⁽⁹⁾。さらに重要なことは、シチューキン邸で画家たちがその作品に触れることができたという事実である。限られた人間だけが近づけるまさに私的な愛蔵品ではなく、シチューキン・コレクションは作家たちを啓発するという芸術的な役割を演じたのである。

この二大コレクターについてはよく知られているので、そのほかのコレクターについて触れておきたい。筆者が留意したいのは、舞台美術関係のコレクター、レフキー・ジェヴェルジェーエフである。彼はペテルブルグの「青年同盟」のパトロンで、会長ともなった人物である。彼は金銭的な援助だけをするパトロンではなく、より積極的なタイプの活動家であったようである。同盟員に家業（錦織）に関係する応用美術、そしてなによりも自ら関心を抱いていた演劇に興味を向けさせた点で功績があるといわれる⁽¹⁰⁾。

ジェヴェルジェーエフのコレクションとして注目されるのは、現在ペテルブルグ国立演

劇博物館蔵となっているマレーヴィチの素描である。それは1913年、伝説的な未来派劇場上演のために制作した一連の舞台装置と衣装のためのデザインであり、また「黒い正方形」のための靈感源となったといわれる素描を含むものである。この所蔵をめぐる若干の経緯がある。ジェヴェルジェーエフはこのスキャンダラスな公演を支援したのであるが、マレーヴィチのデザインを画家に返却しなかったようである。マレーヴィチが「黒い正方形」を含む39点のシュプレマティズムの絵画を発表する「“0, 10”最後の未来派絵画展」が開催されたのと同じ1915年12月に、ジェヴェルジェーエフは自ら収集した演劇美術関係の作品群とともにこれを公開したのであった⁽¹¹⁾。マレーヴィチはこの年のマチューシン宛書簡にうかがえるように、「太陽の征服」上演後、そのための素描を発表することに拘泥したが⁽¹²⁾、その第一の理由が戯曲に盛りこまれた世界観を土台にしてマレーヴィチの想像力がますます展開していったためであることは疑いないとしても、第二の理由として、手元に肝心の素描群がないことも重要な動機であったと考えられるのである。

このように、コレクターの存在は美術作品の生成にきわめて大きな影を落とす場合が少なくないのである。

ロシア革命とともに、こうした大コレクターの姿は後退する。従来の大コレクションは国家に接収された。また、反社会的であったアヴァンギャルドは公認され、美術教育や美術行政の変革に直接に関与するため、従来のブルジョワ的なパトロンを必要としなくなる。むしろ、ネップ期には個人コレクターが登場するが、必ずしもアヴァンギャルド作家たちにとって幸運な事態とはならなかった。やがてスターリン体制下で弾圧が加えられるようになると、今度は逆にアヴァンギャルド作品を所有していることが、作家やその家族のみならず、コレクター本人の身の安全を危うくすることにつながった。コレクターの出る幕がなかったのである。

こうした弾圧と秘匿の時代が長く続いたが、しかし、コレクターの伝統が失われたわけではなかった。戦後においても、重要な役割を演じた人間たちがいた。その筆頭に挙げるべき人物は、モスクワのギリシャ人、コスタキスであろう。彼の集めた千を超える、膨大な作品群は、いまやコレクション目録という本の上でしか確認できない⁽¹³⁾。なぜなら、1977年彼が出国するときに、多くの作品をトレチャコフ美術館に寄贈したからである。広く知られる人物であり、ここでは贅言は慎むが、ロシア・アヴァンギャルドの再評価において、このコレクションが果たした貢献はいくら強調してもしすぎることはないであろう。

戦後のコレクターとして留意する必要があるのは、国際化ということである。ロシア本国での不当な等閑視の時代に、着実に欧米では再評価が進んでおり、作品の来歴の点でしばしば解決不能の難問に直面しつつも、意欲的に収集をするコレクターがいたし、またこれに応じる画商の活動も盛んであった。戦前にも、欧米には、ロシア・アヴァンギャルドに注目した慧眼の持ち主がいた。たとえば、現在、イェール大学美術館に収蔵されている旧ソシエテ・アノニムの作品の一部は、1922年にベルリンとアムステルダムにおいてロシアの現代美術展が開催されたときに、購入されたものである⁽¹⁴⁾。あるいは、リッツキーがドイツを主な舞台として活躍したために、この時代のドレスデンのコレクターとして有名なイダ・ビーネルト夫人のコレクションにも彼の作品が入ることになった⁽¹⁵⁾。

さて、ここでいまひとりのコレクターの名前を挙げたい。ニキータ・ロバーノフ。1935年ソフィア生まれで、オックスフォード大学で地質学を学んだ後、ニューヨークで銀行に就職する一方、まだブルガリアから西欧に来て間もない1954年、ロンドンで見たりチャード・バックル企画のディアギレフ展で受けた感銘から⁽¹⁶⁾、近代ロシアの舞台美術のコレクションを開始したという。

コレクターとしてのロバーノフは、彼の記したエピソードからうかがえる限りでは、画商あるいはオークションを通じての収集を主とするコレクターというよりも、自ら行動するコレクターである。そこには、作品を通しての作家やその遺族や関係者との出会い、またそうした人々を通しての出会いがある。たとえば、アテネでのパーヴェル・チェリチェフ作品との出会い。同地の「カフェ・ペトログラード」でチェリチェフらしい作品をロバーノフ夫妻はみつけた。尋ねてみると、カフェの主人はその作品をダンサーであり、また振付師のクニャーゼフから購入していた。クニャーゼフとチェリチェフはイスタンブールで1919/1920年に同じキャバレで仕事をしていたのである。夫妻はとりあえずそのとき手元にあった100ドルでチェリチェフの衣装デザインを購入したという⁽¹⁷⁾。

こうして長い時間をかけて形成されてきたロバーノフのコレクションは1960年代の半ばから人の目に触れるようになったのだが、個人の収集としては、かなり展覧の機会に恵まれており、1988年2月には、異例なことといえようが、ソヴェト芸術基金の肝煎りでモスクワの国立プーシキン美術館で公開されたこともある⁽¹⁸⁾。展覧会のたびにカタログが発行されるので、それをみるだけでもコレクションの成長を辿ることも可能であるが、このほどモスクワのИскусство社から400頁を超す大部な決定版ともいえるジョン・ボルト編の作品総目録『ニキータとニーナ・ロバーノフ＝ロストフスキー・コレクション——ロシア舞台美術家 1880-1930 作品総目録』(Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Художники русского театра 1880-1930. Каталог резоне) (1994年刊) が出版されたので、このコレクションについて概要を述べてみる。

コレクションについてのロシア語による著作は実は3冊目である。最初はプーシキン美術館での展覧会に際しての出品目録、そして1990年、同じくИскусство社から先の本とほぼ同題の『ニキータとニーナ・ロバーノフ＝ロストフスキー・コレクション——ロシア舞台美術家 1880-1930』(Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Художники русского театра 1880-1930) として発行されたモノグラフィー。後者はジョン・ボルトによるテキストに加えて、コレクションの代表作200点をすべてカラー図版で紹介した本格的な画集であった。しかし、今回の作品目録では全作品について白黒の図版と、作家略歴や関連する戯曲やバレエ台本など作品にまつわる種々の基礎的データ(作品名、制作年代、技法、署名、寸法、記載、文献)が掲載されており、今後、研究者には必須の便覧といったものになるであろう。ロバーノフと四半世紀を超える交友を続けるボルトによる永年の研究成果である。

千点を超えているロバーノフの収集は、時代的にはある程度前世紀末から今世紀初頭に集中してはいるが、内容的にみると、ほぼ140作家の仕事が含まれ、多種多様で、概観するのは容易ではない。ディアギレフに関係する「芸術世界」のベヌアやバクスト、第一次世界大戦中からディアギレフと行動を共にするロシア未来派のラリオーノフとゴンチャ

ローワ、さらに、無対象表現の開拓者たち、マレーヴィチやタトリン、そしてポポーワやエクステルといった構成主義者たち、そして歴史にはほとんど名が残されていない無名の作家たち。

近代ロシア美術史においては演劇との交流がまことに豊かなものであったことをよく物語る貴重なコレクションであることが想像されよう。ディアギレフのバレエ団のない、あるいはマレーヴィチの参加した未来派オペラ「太陽の征服」のない、今世紀のロシア美術史というのは貧弱このうえないものであろう。

いや、ことはロシアだけに限られない。19世紀末から20世紀前半の美術史は演劇との関わりを無視してはほとんど成り立たないほどなのである。たとえば、1986年にフランクフルトのシルン美術館 Schirn Kunsthalle で開催された「20世紀における画家と演劇 Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert」展が明らかにしたように、世紀末のナビ派を序曲にして、ロシア以外でも、イタリア未来派しかり、ドイツ表現派しかり、20年代のパリでの動き（レジェとスウェーデン・バレエ、モンドリアンの舞台装置模型、等々）しかりと、演劇という鮮やかな糸が美術史に織り込まれているのである。この両者の関係は、20世紀におけるいわゆる「パフォーマンス」のメディアとしての重要性にちょうど見合っていると考えられる。そここそは文字どおり美術と演劇の境界領域であり、必然的にアヴァンギャルドが開拓する領域ともなったのであるし、とりわけ1920年代には抽象美術の進出する「空間」に合流することにもなった。

さらに、ロバーノフ・コレクションについていえば、収集作品の多彩さも見逃せない。舞台装置や衣装のデザインはもとより、ポスター、プログラム類、舞台関係者の肖像画など、収集対象も舞台美術の多層的で広範なカテゴリーを示すように、多様というよりも雑多である。これに応じて、作品目録には、作家別のポスター・プログラム・装幀などの印刷物とそのためデザインのリスト、そして同じく作家別の肖像画とそのモデル、また自画像についてのリストが用意されている。

こうしたコレクションを概括して、ポールトは作品目録序文でつぎのように四つの特色を挙げている。まず、ゴンチャローワ、ポポーワ、エクステルの鮮やかな彩色に代表されるように、作品群の「見た目の華麗さ、＜感受性＞、内容の充実」、つぎにディアギレフのバレエ団に関連するような「伝統的なロシア舞台デザインの枠を超えて」、「それ以外の舞台装飾美術の現象に注意を集中している」こと、第三として、「クラシック・バレエ、オペラ、演劇の枠を超え」、「サーカス、キャバレ、ヴァリエテ、映画などのあまり正統的でない傾向を含める」という舞台美術観（作品目録の付録として、ジャンル別の一覧があって、全8項目、バレエ、キャバレ、映画、サーカス、オペラ、人形劇、演劇、ヴァリエテ＝ヴォードヴィルに分類されている）。最後に、ソヴェト・ロシアの政治社会状況や亡命によって「無視と破壊を運命づけられていたであろう文化財の宝庫」となった点である⁽¹⁹⁾。

妥当な要約であろうが、ロバーノフ自身は作家を三グループに分けたことがある。つまり、1) ロシア・バレエ団の公演に参加した作家たち、2) ソ連邦の外でロシア演劇に関わった作家たち、3) ロシア内外で活動したアヴァンギャルド作家たちである。そして、ある作家をとびぬけて愛好するということはないが、アレクサンドル・ベヌア、エクステル、そしてゴンチャローワが飾られた部屋で暮らす生活を好むと告白している⁽²⁰⁾。また

ボルト相手のインタビューでは、自らを「根っからのコレクター a spontaneous collector」と呼び、もし投獄されることになったら、どの1点をもっていくかという意地の悪い質問に対して、バクストがデザインして、イダ・ルビンシュタインが着用したクレオパトラの衣装デザインと答えている⁽²¹⁾。コレクターだけに許される質問ということになるだろうか。美術史を志す筆者としては、彼のコレクションでなにがもっとも優れた作品であるかという問いかけには答えないでおこう。

最後になったが、ロシアの舞台美術、とりわけバレエのそれに関わる世界的なコレクターとして蘆原英了の名を出さずには本稿を締めくくることができないだろう。戦前のパリで交友したラリオーフのグワッシュ画、ゴンチャローワのディアギレフ像など、その膨大なコレクションの一部に筆者がはじめて接して驚いたのは、かなり後になってから、すでに国立国会図書館に寄贈されてからのことである。しかし、そのコレクションは知的財産としてほとんど利用されないままであったようであった。本年3月、その一部を蘆原家のご好意と国立国会図書館支部上野図書館の協力を得て、資生堂ギャラリーの展覧会において展示することができた。詳しくは同展目録『1920年代の巴里より』を参照していただきたいが、成り立ちにまつわる様々な事情などを含めて、美術品コレクションの存在は多くを語りかけてくるように思われる。

— 注 —

- 1 『近代日本のコレクターたち 美術品移動史』日本経済新聞社、1986年、『現代の美術コレクター』同前、1995年。引用は『近代日本のコレクターたち 美術品移動史』、7頁より。なお、これ以前の研究として、矢代幸雄『芸術のパトロン』（新潮社 1957年）、また近年のものとしては経済社会的な側面をも考慮した佐藤道信「歴史史料としてのコレクション」『近代画説』2号、1993年がある。
- 2 『松方コレクション西洋美術総目録』松方コレクション展実行委員会・神戸市立博物館、1990年。
- 3 「『わかちあった熱狂』宗像久敬氏旧蔵サイン帳について」『神奈川県立近代美術館年報』1983年度、同「宗像とディックス 制作依頼にかかわる新資料」同、1989年度。なお、当時におけるベルリンの日本人の活動については、拙著『大正期新興美術運動の研究』スカイドア、1995年、を参照されたい。
- 4 拙稿「ゴンチャローヴァ、ラリオーフと日本人」展覧会目録『1920年代の巴里より 川島理一郎、ゴンチャローヴァ、ラリオーフ』資生堂ギャラリー、1995年、15-16頁。
- 5 Henrike Junge, hrsg., *Avantgarde und Publikum*, Böhlau Verlag, Köln, 1992.
- 6 Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe*, L'Age d'homme, Lausanne, 1971, pp. 72-73.
- 7 Сергей Маковский, “Французские художники в собрании И. А. Морозова,” *Аполлон*, No. 3-4, 1992, стр. 5-16; “Каталог картин французских художников из собрания И. А. Морозова,” то же, стр. 19-24.

- 8 1913 年末頃のシュチュエキン・コレクションの所蔵品目録は『アポロン』誌に発表されている。“Каталог картин французских художников из собрания С. И. Щукина,” *Аполлон*, No. 1-2, ян.-фев. 1914, стр. 38-46.
- 9 Cf. Alfred Barr Jr., *Matisse: His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York, 1951, pp. 105-106 and ill., p. 24.
- 10 Jeremy Howard, *The Union of Youth*, Manchester University Press, 1992, pp. 72-73.
- 11 *Опись памятников русского театра из собрания Л. И. Жевержеева*, Пг., 1915, No. 1133-1151. см. Е. Ф. Ковтун, “К. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину,” *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год*, М., 1976, стр. 186.
- 12 Evgenii Kovtun, “The Beginning of Suprematism,” in ex. cat. *From Surface to Space*, Galerie Gmurzynska, Köln, 1974, pp. 36-37.
- 13 A. Z. Rudenstine, ed., *The George Costakis Collection, Russian Avant-Garde Art*, Abrams, New York, 1981.
- 14 Robert Williams, *Russian Art and American Money*, Harvard University Press, 1980, pp. 95-96. Cf. Robert Herbert et al., *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University*, Yale University Press, 1984.
- 15 Fritz Löffler, “Ida Bienert und ihre Sammlung,” *Literatur und Kunst der Gegenwart*, 71-72 Jg., Stuttgart, 1971, S. 195-196. Cf. Will Grohmann, *Die Sammlung Ida Bienert Dresden*, Müller & I. Kiepenheuer, Potsdam, 1933, S. 22.
- 16 Nikita Lobanov, “My Collections of Costume and Stage Designs of Russian-born Artists,” *Russian History*, vol. 8, Pts. 1-2, 1981, pp. 266-267.
- 17 Ibid., p. 268. なお、アレクサンドル・エクステルをめぐる探求もまことに興味深い。Nikita Lobanov, “In search for Exter’s Work,” in cat. ex. *Artist of the Theater: Alexandra Exter*, New York Public Library, 1974, pp. 23-26.
- 18 См. кат.: *Русское театральное-декорационное искусство из коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских*, М., 1988.
- 19 Джон Боулт, “Предисловие,” *Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Художники русского театра 1880-1930*, М., 1990, стр. 6-7.
- 20 Lobanov, op. cit., pp. 273-274.
- 21 “Extracts from a Conversation with Nikita D. Lobanov-Rostovsky,” in ex. cat. *Russian Stage Design: Scenic Innovation, 1900-1930*, Mississippi Museum of Art, 1982, p. 8.

**The Avant-Garde and the Collector:
with Special Reference to a New Russian Catalog Raisonné
of the Nikita D. Lobanov-Rostovsky Collection**

Toshiharu OMIKA

The question of collectors and their collections has remained one of the most neglected areas of inquiry in the study of modern art history. Yet, there were significant contacts between the avant-garde and the public. In Russia, there is a strong tradition of great collectors from Pavel Tretyakov, Sergei Shchukin and Ivan Morozov down to George Costakis. In the case of the Russian avant-garde, there was at least one important contemporary supporter of the Union of Youth, L. Zheverzheev, who was also a collector of the stage and costume design. Zheverzheev backed up famous productions of the Futurist Theater in St. Petersburg in December, 1913, which resulted in his acquisition of Kasimir Malevich's remarkable drawings for the "Futurist Opera" of "Victory Over the Sun" (now housed in the National Museum of Theater and Music in St. Petersburg).

Meanwhile, Nikita Lobanov is no doubt one of the most important collectors of the Russian stage and costume design. Lobanov, who called himself "spontaneous collector," was actually quite active in researching artists as well as their relatives and friends. Parts of the Lobanov's extraordinary collection of objects from diverse theatrical genres like ballet, circus, opera, marionette, cabaret, variety theater and others, have often been lent to public museums, e.g. the State Pushkin Museum of Art in Moscow.

Just recently, the catalog raisonne of this collection, *Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских—Художники русского театра 1880–1930: Каталог резонне*, was compiled by John E. Bowlt and published from the Moscow publisher "Iskusstvo." This is to date the most complete scholarly study of the collection, hitherto published either in Russian or in English, and it includes detailed and informative annotations comprising over one thousand entries.

The author of this article has added to Bowlt's study, by presenting information on a little known Japanese collector of the same intention, Eiryō Ashihara, who met Goncharova and Larionov in Paris in the early 1930s. Although greatly damaged during World War II, Ashihara's collection was later restored, and currently resides in the National Diet Library in Tokyo. Among other things, this collection includes a gouache by Larionov for the ballet "Chut" and a drawing of Diaghilev by Goncharova.

The author of this article curated recently a small exhibition of the Ashihara collection, entitled "Paris in the 1920s: Riichiro Kawashima, Goncharova, Larionov," which was held at the Shiseido Gallery in Tokyo. It is the very gallery where the

works of these Russian artists, originally brought to Japan by Riichiro Kawashima, were firstly exhibited in 1923.