

Аня Марченко —

сценограф, начала свою карьеру в индустрии моды, работая в Maison Martin Margiela. Сотрудничает с музеями в Европе и Азии, специализируясь на истории моды и современном искусстве. Аня также работает над созданием концепций интерьеров и дизайна мероприятий для таких домов как Hermès и JM Weston. Преподает в качестве приглашенного преподавателя в высших школах Лондона и Парижа, таких как RCA, UAL и ENSAD.

Даниил Бельцов —

журналист, критик, старший редактор V-A-C Press и главный редактор V-A-C Sreda.

«Человек 2.0»

Интервью Даниила Бельцова с Аней Марченко о Мартине Маржеле

Журналист, критик, старший редактор V-A-C Press и главный редактор онлайн-журнала V-A-C Sreda Даниил Бельцов поговорил со сценографом, сотрудницей архитектурной студии Maison Martin Margiela и постоянной моделью Маржела Аней Марченко о ее опыте работы с бельгийским дизайнером, истории модного дома и особенностях экспонирования одежды.

Даниил Бельцов (Д.Б.): Анна, для начала расскажите о вашем пути в модную индустрию. Как вы устроились на работу в Maison Martin Margiela?

Аня Марченко (А.М.): Это произошло благодаря череде совпадений. Меня долгое время интересовал графический дизайн, пока я не попала на дружеский ужин, на котором встретила сценографа Сергея Бархина, итальянского сценариста Тонино Гуэрра и режиссера Илью Хржановского. Бархин и Хржановский говорили о мультфильме, созданием

которого они тогда занимались. Меня поразило, как они рассуждали в деталях о пространстве, которое будет существовать только в рисунке. Я подумала: «Вот это уровень задач — мне нравится!»

Чтобы заниматься сценографией, мне пришлось поменять планы на обучение. Узнав об образовательных программах в разных странах, я решила, что лучше всего будет поступить в Высшую национальную школу декоративных искусств в Париже (École nationale supérieure des arts décoratifs, ENSAD). При этом я никогда не думала, что уезжаю навсегда. Естественно, во время обучения у меня, как и у многих студентов, возникли проблемы с самоидентификацией. В какой-то момент я покрасила волосы в белый цвет, сделала странную стрижку — и однажды, в 2003 году, на улице мне предложили прийти на модельный кастинг. Признаться, меня и до этого приглашали работать манекенщицей, но зачастую скауты — мужчины, и я отказывала. Тогда же ко мне подошла женщина и назвала имя дизайнера, на которого она работала, — Мартин Маржела. Конечно, в то время я уже знала некоторых модельеров, но о Маржела почти ничего не слышала.

Придя домой, я позвонила другу и рассказала о предстоящем кастинге. «Кстати, из этого модного дома в нашу школу прислали заявку, они ищут стажера-сценографа», — поделился он. Это заинтересовало меня, потому что в то время компании были в поисках кого угодно кроме сценографов.

Спустя некоторое время я пришла на кастинг, и, конечно же, первым вопросом, который я задала, был «Сценографа-стажера вы искали?» — на что мне ответили «Пройдись, пожалуйста», и после недолгих проб меня поставили в показ.

Как студент — будущий театральный сценограф — я, конечно же, изучала особенности работы с костюмом и пространством и поэтому сразу отметила множество деталей и в одежде, и в помещениях, куда заходила на примерки. Меня сразу зацепило все, что окружало, — чувствовался хорошо структурированный поэтический подход. Когда я спросила, кто делает пространства, коллеги из пресс-офиса объяснили: существует собственное архитектурное бюро, а сотрудница модного дома Роксанна тут же взяла телефон и позвонила в соседний офис. Надо отдать должное, на слова «С вами хотела бы работать манекенщица-блондинка» мой будущий шеф Эдуардо невозмутимо ответил: «Пусть приходит со своим резюме».

Так, я попала в команду Maison Martin Margiela, в архитектурный офис, где нас было четверо, как в хорошей рок-группе. Это так и чувствовалось, и так и работалось.

Д.Б.: Какое впечатление произвел на вас Маржела, когда вы впервые его увидели?

А.М.: Если Мартин узнает об этом, то наверняка упадет в обморок, но сначала я приняла за него другого человека. Если же говорить серьезно, то по-настоящему мы встретились в работе. Одной из привилегий тех, кто трудился в архитектурном офисе, была возможность работать над проектами непосредственно с Мартином — он принимал участие во всех встречах и обсуждениях. Когда мне довелось впервые присутствовать при этом, я поняла: этот человек очень хорошо понимает, что он делает. К тому же он никогда ни на кого не давил, никем не манипулировал. Иногда случается, что люди в коллективе начинают испытывать друг друга на прочность, выяснять границы — однако с Мартином никто даже не пытался этого делать.

Д.Б.: Если сфокусироваться на работе с Маржела, то что особенно вас впечатлило, а что, напротив, — разочаровало?

А.М.: Конечно, в первый же раз, когда я зашла в шоурум, меня восхитила одежда. Стоило только взглянуть на вещи, созданные Мартином, как приходило понимание: это совершенно особенная семантическая система — язык, который очень быстро считывается. Что касается разочарований, то на самом деле их не было. Мне кажется, то, что Мартин — бельгиец, становится ключом к пониманию его профессиональных и личных качеств. Скажу больше, когда я занималась проектами в Бельгии, специалисты киноиндустрии объяснили мне один принципиальный момент: «У нас маленькая страна, и в съемочной группе не бывает, чтобы одни люди только пилили, другие — только красили. У нас все умеют делать все и при необходимости могут поменять друг друга». Это объяснение мне показалось применимым и к устройству Maison Martin Margiela. Я пришла в модный дом как манекенщица, затем меня взяли в архитектурный офис совершенно не «за красивые глаза», и иногда мне приходилось работать для проектов прессы. Я принимала участие в жизни Дома, постоянно меняя роли.

Д.Б.: Одна из бесед сборника «V-A-C Sreda 1: Грань» посвящена теме структурирования биографии и мифотворчеству. Из этого разговора мне особенно запомнилась цитата московской художницы Ирины Петраковой: «Анонимность — это новая роскошь». Конечно, неувомимость и закрытость — важные черты биографии Маржела. Не могли бы вы рассказать об этой стороне жизни Мартина?

А.М.: Разумеется, работая в офисе, Мартин не ходил в маске. ореол таинственности вокруг него возник следующим образом: в начале

карьеры Маржела много общался с журналистами и прекрасно объяснял свои работы и свой взгляд. Однако общение с прессой отнимает много времени и сил. Поэтому модный дом нанял специалиста по коммуникациям, и именно он придумал концепцию, включавшую отказ Мартина от контактов с медиа. Мартин понял, что такой вариант очень удобен и позволяет сохранить свободу: можно спокойно жить в Париже, сесть в метро и поехать куда захочется, при этом быть полностью сфокусированным на работе. Мартин не прячется специально, он доверяет людям, с которыми работает, и остается обычным человеком, — но с привилегией спокойной жизни.

Конечно, нельзя сказать, что он Бог, — но совершенно справедливо будет назвать Мартина «Человеком 2.0». Я думаю, он стал таким во многом благодаря своей фантастической маме — я не знаю, как она его воспитывала, но он вырос человеком, который умеет себя слышать, доверять себе, и при этом ему больше всего на свете нравится работать, экспериментировать.

Д.Б.: Уход Мартина Маржела из собственного модного дома стал важным событием в индустрии. При этом многие — в том числе и я — наблюдали за этим со стороны. Как ощущался уход Маржела внутри модного дома?

А.М.: Рассказ об этом начну издалека. Как вы знаете, еще в 2002 году контрольный пакет акций модного дома был продан итальянской компании OTV Group. Уже тогда ее представители назначили своих людей в дом, чтобы понять, как в будущем изменить его работу. К тому же во Франции довольно строгие налоговые условия для работодателей, поэтому мне в какой-то момент предложили перейти на фриланс. Меня это устраивало, поскольку я занималась и параллельными проектами, а также получила возможность работать с Мартином напрямую, как говорится, «без отчета в бюро». Мы остались с ним в прекрасных отношениях, но из-за некоторых разногласий с руководством дома я прервала сотрудничество с Maison Martin Margiela.

В 2008 году я случайно встретила Мартина, когда зашла в офис навестить коллег, которых давно не видела. Маржела сказал, что грядет показ к двадцатилетию модного дома, и пригласил меня поучаствовать в качестве модели. Уже в то время начались серьезные изменения внутри Maison Martin Margiela, но я согласилась, подумав, что Мартин собирается пригласить всю историческую команду манекенщиц, которые постепенно исчезали из показов в последние годы: Кристину, Мика Элу, Сандрин и многих других, кого я была бы счастлива снова увидеть.

Я пришла на дефиле, увидела платье, в котором должна была участвовать в шоу, — оно было красным и полностью закрывало лицо. Помимо меня, на показе были очень молодые модели из агентств, но при этом никого из тех, кого я знала лично. Это показалось мне странным. Также обычно Мартин всегда присутствовал на показе, благодарил манекенщиц, но в тот раз его не было. После шоу я прошла за кулисы, где встретила начальника архитектурного офиса, который в слезах сообщил мне о том, что Маржела покинул модный дом. Об этом команде объявили прямо во время дефиле. Из-за определенных договоренностей Мартину даже не удалось по-настоящему попрощаться с командой — правда, потом он все же нашел решение, отправив сотрудникам бумажные письма.

Стоит понимать, что все люди, приходившие в Дом, работали за идею. В индустрии моды в Париже Дом был отдельной территорией, все это понимали и очень ценили возможность творить. Все были очень привязаны к коллективу и особенно — к Мартину. Словом, мы были семьей, а уход Маржела воспринимался как развод — на восемьдесят человек. Всем было очень плохо и больно.

В фильме «Мы Маржела», на мой взгляд, это показано недостаточно точно. Далеко не всем дается слово, а некоторые фразы вырваны из контекста. Как вообще люди соглашались на интервью для этого фильма? Режиссер картины говорил о том, что интересуется социологией и психологией, а в особенности зависимыми отношениями. Модный дом виделся ей интересным явлением — десятки людей, зависимых от идей модельера. Такой сюжет многим показался интересным, и люди приняли участие. Результат же разочаровал, и, возможно, именно поэтому Мартин согласился на съемки другой картины — «Маржела: Своими словами».

Д.Б.: Символично, что апреле 2024 года в «ГЭС-2» прошел специальный показ и обсуждение с журналистом Аленой Долецкой картины «Маржела: Своими словами». Когда я думал над выбором картины, мне показалось важным обратить внимание именно на этот фильм, поскольку в нем присутствует сам модельер — его голос, руки, личные архивы.

А.М.: Команда фильма пришла к нам в 2017 году, когда мы готовились к выставке Margiela/Galliera, 1989–2009. Идея заключалась в том, чтобы записать несколько монологов дизайнера на фоне монтажа выставки, а завершить картину открытием экспозиции. Мартин долго сомневался, соглашаться ли на съемки. Когда же он принял решение и начал рассказывать о своей работе, стало понятно, что фильм выходит за

установленные рамки. На мой взгляд, можно было оставить только прямую речь Мартина, особенно при том, что после съемок он решил не принимать в будущем участия в чем-то подобном, поскольку уже все сказал. Так что теперь где-то в архиве лежат сотни часов отснятого, но, к сожалению, неиспользованного материала.

Д.Б.: С июня по июль 2024 года в Доме культуры «ГЭС-2» проходила выставка «Здесь были мы. Архивы российской моды. 1993–2005». В России уже есть богатый опыт работы с современным искусством, перформансом, инсталляцией, однако проекты, посвященные истории костюма, — все еще редкость. На ваш взгляд, в чем особенность музейной работы с одеждой?

А.М.: На самом деле, я не вижу разницы между музейной экспозицией одежды и прочими произведениями искусств. Это частный случай одной дисциплины. В любом случае мы имеем дело с результатом человеческого труда, за которым стоят теория, связь с прошлым, своя преемственность, техники, материалы. Разумеется, в любой работе есть особенности — технические тонкости консервации тканей, заключение специфических страховочных контрактов, которые обуславливают условия показа, и так далее.

Но, конечно, одежда — тоже специфичный объект, потому что она не только связана с телом, что налагает ряд определенных семантических условий для показа, но и связана с историей владельца, с его личностью, с идентификацией. Одежда менее нейтральна для восприятия, чем, скажем, потрясающей красоты монохромный китайский фарфор или современная скульптура, для восприятия которых нужно немного больше знаний. Потому что мы, люди, с одной стороны, гораздо проще проецируем себя в одежду, а с другой — это часть нашей повседневности.

Для меня лично было естественно работать именно над выставками одежды, так как у меня уже был накоплен опыт и знания, по причине частых взаимодействий с объектом и наблюдения его полного цикла создания и производства в естественной среде, да и опыт манекенщицы на показах и в кабине (во время создания коллекции) оказался нелишним.

Музей дал возможность взаимодействовать с вещами и наблюдать за их существованием после того, как закончилась их «первая жизнь» — когда владелец перестал носить одежду. Если вещи не уходят на переработку или к новому хозяину, может начаться их «вторая жизнь» как самостоятельных сохранных объектов, без владельца, свидетеля, создателя и носителя. Любопытно, что в «первой»,

светской жизни, у одежды есть некое сопровождение в виде команды создателей, а во «второй» прослеживается подобный мотив, но важными фигурами становятся хранители, реставраторы, кураторы, исследователи и другие. И эта команда не менее интересна, чем команда создателей! Мне нравится моя позиция и профессия, позволяющая переходить из одного мира в другой и видеть полную картину. Как сценограф я могу работать и быть востребованной и там и там — главное, не запутаться.

Единого какого-то правила организации выставок истории одежды не существует. Отмечу, что мне сложно понять, например, появление школ, готовящих по профилю «сценограф выставок моды». Сценография для меня по-прежнему начинается с театральной вешалки, с текста, умноженного на время.

Д.Б.: А в чем, на ваш взгляд, различия между российским и зарубежным опытом создания подобных выставок?

А.М.: Наверное, значимое отличие мировой практики от российской заключается в роли архитектора. Например, во Франции он обладает большим уровнем автономности, то есть куратор составляет программу, собирает, скажем, минимум семьдесят процентов предметов, которые будут представлены, и после этого объявляется публичный тендер для утверждения сценографа, который становится соавтором выставки.

Тендеры проходят в два этапа: сначала кандидаты, из которых выбирают несколько лауреатов. Последним позволяют предложить проект сценографии будущей выставки, и уже кто-то из них, после защиты проекта перед жюри, выбирается коллегиально. Несмотря на отдельные случаи, есть общее впечатление о прозрачности процедуры и равных шансах. Большинство музеев присылает подробный ответ на представленное предложение. Бывают и очень дотошные институции — они не только подробно останавливаются на каждом элементе предложения и конкурсных критериях оценки, но и в отдельных случаях приводят сравнение с конкурентами и объясняют, почему выбор сделан в пользу того или иного кандидата. Это очень позитивная и полезная практика. Хотя я прекрасно понимаю, какую нагрузку испытывают дирекции музеев. Однако такая практика дает возможность профессионально вырасти начинающим агентствам, обеспечивая преемственность специалистов и высокий общий уровень.

После тендера куратор и музей обычно уже доверяют выбранному сценографу, даже если впервые работают с ним, и в этом сотрудничестве каждый занимается своей частью общего проекта, постоянно

свераясь с командой. Конечно, редко случается такое, что куратор впервые видит людей, с которыми ему предстоит работать. Однако и это может произойти, если тендер выиграет молодое агентство, чей проект соответствовал приоритетам институции.

Д.Б.: И последний вопрос: какими моментами из истории вашей работы с Мартином Маржела вы особенно дорожите?

А.М.: У меня был уникальный шанс видеть его в работе на всех этапах: от создания одежды до продумывания пространств. Мартин создал в модном доме атмосферу, существуя в которой все понимали, что работают над чем-то значимым, и имели достаточно доверия и свободы, чтобы развивать идеи, — это задавало высокий уровень требовательности к себе.

Я дорожу тем, что совершенно необъяснимо, — мы сработались. Сначала во время работы в Доме и после, создавая выставки. Мартин Маржела очень хорошо чувствует возможности пространства, это стало открытием с первых же рабочих совещаний, в которых я участвовала. Это пример прекрасного понимания того, что казалось выходящим за рамки его основной деятельности — создания и конструкции одежды. Я осознала, что могу учиться у него и транспонировать то, что я читаю в его одежде, в работу с пространством. Эта мысль дала мне бешеную мотивацию для развития.

Профессиональное взаимопонимание не равно дружеским отношениям. Часто бывает, что люди, которые прекрасно дружат, у которых одинаковый вкус и предпочтения, совершенно не сочетаемы в работе несмотря на усилия. Тем уникальнее и ценнее для меня возможность этого диалога в работе, в проекте, в общем макете, на поле. Говоря о конкретных деталях проектов, мы всегда заодно — так происходило раньше, так происходит и сейчас, когда я занимаюсь сценографией его художественных выставок. Я дорожу этим взаимопониманием и доверием.

Еще мне нравится наблюдать, как работа с ним организует людей в некую матрицу «Того Самого Дома» Мартина Маржела: вокруг него, как некий мини-торнадо, возникают и открытый обмен идеями, и доброжелательное сотрудничество, и взаимное доверие, и азарт.

Самым важным воспоминанием для меня стала работа над ретроспективной выставкой работы Мартина Маржела в моде, в музее Гальера в Париже, Margiela/Galliera, 1989–2009. Это была встреча спустя годы после показа, на котором стало известно о его уходе из модного дома. Роскошь нескольких месяцев совместной работы над этим проектом, очень естественно возобновленной после большого

перерыва, с полным вниманием и без рамок индустрии. Этот совместный с ним и куратором Александром Самсоном труд над историей дома, взаимодействие с множеством воспоминаний и их трансформирование из курганной насыпи в несущую конструкцию чего-то нового для утверждения и продолжения идей останется для меня очень важным опытом сопереживания и создания, примером должного уровня внимания в работе с художником в музее.

Впоследствии мне было очень интересно узнать Мартина с новой стороны — через его художественные работы, которые я впервые увидела в галерее «Лафайет Антисипасьон», придя на вернисаж как простой посетитель, я не хотела ничего видеть заранее. Знаете, было такое чувство, будто я заново встретила Маржела. И вновь распознала его голос среди новых работ.

Он художник, был и есть. Как он однажды сказал: «Я не изменил свое мнение, я изменился сам».

