

2.4.3. Типографика

Непосредственное влияние на дизайн имела деятельность Мохоль-Надя как типографа. Он декларирует, что в коммуникационной среде должна быть обеспечена «ясность сообщения в наиболее выразительной форме». Надя – один из пионеров «новой типографики», творчество которых оказало влияние на два-три поколения типографов, если брать и цифровиков.

Значительна его роль не только как практика, разработавшего многочисленные издания – книги, плакаты, документацию Баухауза, но и как теоретика, обозначившего основные позиции функциональной типографики, которые впервые были сформулированы им еще в 1923 году (раздел «Типографика как инструмент сообщения» в книге «Государственный Баухауз. Веймар. 1», первой публикации издательства Баухауза).

Новаторская типографика Баухауза описана в массе публикаций. Для нас важно, что между абстрактными композициями Надя (на холстах и в графике) и его типографикой есть самая прямая, зрительно наблюдаемая связь. Его кресты становятся рядами плотных шрифтов, а линии точно так же летят, круги останавливают внимание, а квадраты удерживают блоки изображений и текстов. Четкость без украшений и ясная артикуляция, выделение цветом и сочетание текста и фотографий – теперь это норма.

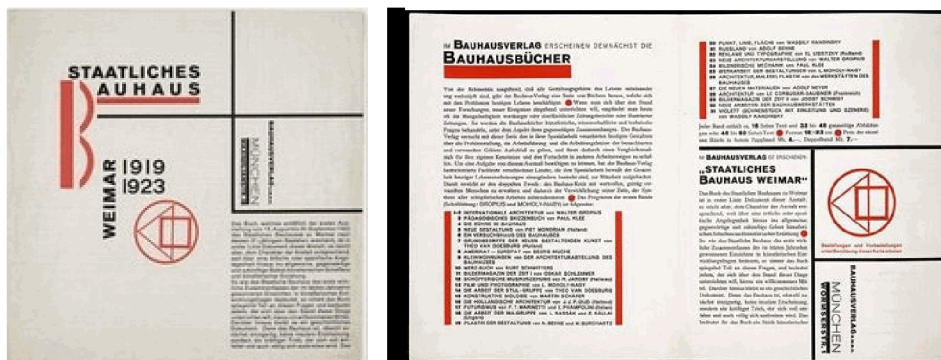


Рис. 67. Типографика Надя.

С появлением Мохоль-Надя типографика и политика издания в Баухаузе радикально изменились. Его влияние, безусловно, видно уже в 1923

году в летней рекламной кампании (Баухауз, летняя выставка 1923) для которой он разработал макет выставки и публикации. С тех пор издающееся в Баухаузе тесно связано с производством его же фирменного стиля.

Типография стала печатать серию «Книги Баухауза». Гропиус и Надь являлись редакторами (а Надь и типографом) всех четырнадцати книг серии.



С 1925 года выходят книги Вальтера Гропиуса, Ласло Мохоль-Надя, Пауля Клее, Пита Мондриана и Тео Ван Дусбурга, а затем Василия Кандинского и Казимира Малевича. Две книги посвящены современной архитектуре, две – Баухаузу. Особняком стоит книга о кубизме, ее нет в сети.



Рис. 68. Все книги серии Баухаузбюхер.

С 1919 по 1928 год они оба были издателями альманаха «Bauhaus». На церемонии открытия в 1926 году распространяется его первый номер. А далее он появляется почти ежеквартально до 1929, а затем снова в 1931 году.



Рис. 69. Альманахи «Баухауз».

### Троекнижие Мохоль-Надя

Как и положено конструктивисту, Мохоль-Надь привлекает к творчеству разум, а разуму нужны отчетливые понятия и схемы. В связи с преподаванием, но не только поэтому, Надь становится теоретиком. Аналитиком он был и ранее, о чем свидетельствуют его статьи, всегда значительные. Можно вспомнить и его литературную критику как опыт. Поэтому орудие рефлексии ему знакомо не меньше, чем кисть.

Таким способом он двигается вперед: не просто ставит цели и экспериментирует, а ищет предельные понятия, вроде бы не относящиеся к арт-работе. Он эстетик и визуальный философ – и именно это привлекает в его текстах. Он аналитик современности, и делает анализ на базе хорошо выстроенных понятий. А это, согласитесь, совсем другое дело, чем просто остроумный критик или художник в критической позиции.

Три его основные книги посвящены изложению принципов нового визуального мышления. Они демонстрируют генезис понятий, шаг за шагом раскрывая и углубляя их, что звучит уже в названиях.

«Живопись, фотография, кино» (1925). У нас вышла как «Живопись или фотография». – М., 1929. На английском «Painting, photography, film». (например, Cambridge: M.I.T. Press, 1969).

«От материала к архитектуре» («Von Material zur Architektur»), 1929. По-английски вышла под заголовком «The New Vision», («Новое видение»). Поэтому ее иногда можно встретить под двойным названием: «Новое видение: от материала до архитектуры». Это самая известная его книга, содержащая его пропедевтику и пространственный курс Баухауза.

«Видение в движении» – «Vision in Motion» – написана уже в США и издана в 1947 году, вскоре после его смерти. Книга была полностью закончена Моховль-Надем. Она стала итогом всей его творческой работы, обобщением всего его творческого пути, особенно последнего этапа.

В трех этих книгах, раскрывающих логику его визуального мышления, подытожена педагогическая и творческая практика Моховль-Надя.

Как большинство других конструктивистов 1920-х, Моховль-Надь в своих курсах и текстах тяготеет к обобщениям. Об этом говорят и другие его публикации, где изложены принципы нового визуального мышления. В них термин «свет» (фигурировавший еще в юношеских стихах) занимает ведущее место, а «пространство» выступает как главное средство формообразования. И, наконец, переход от статики к движению, который мы рассмотрели выше, а отсюда *оптико-кинетическая пластика в пространстве*.

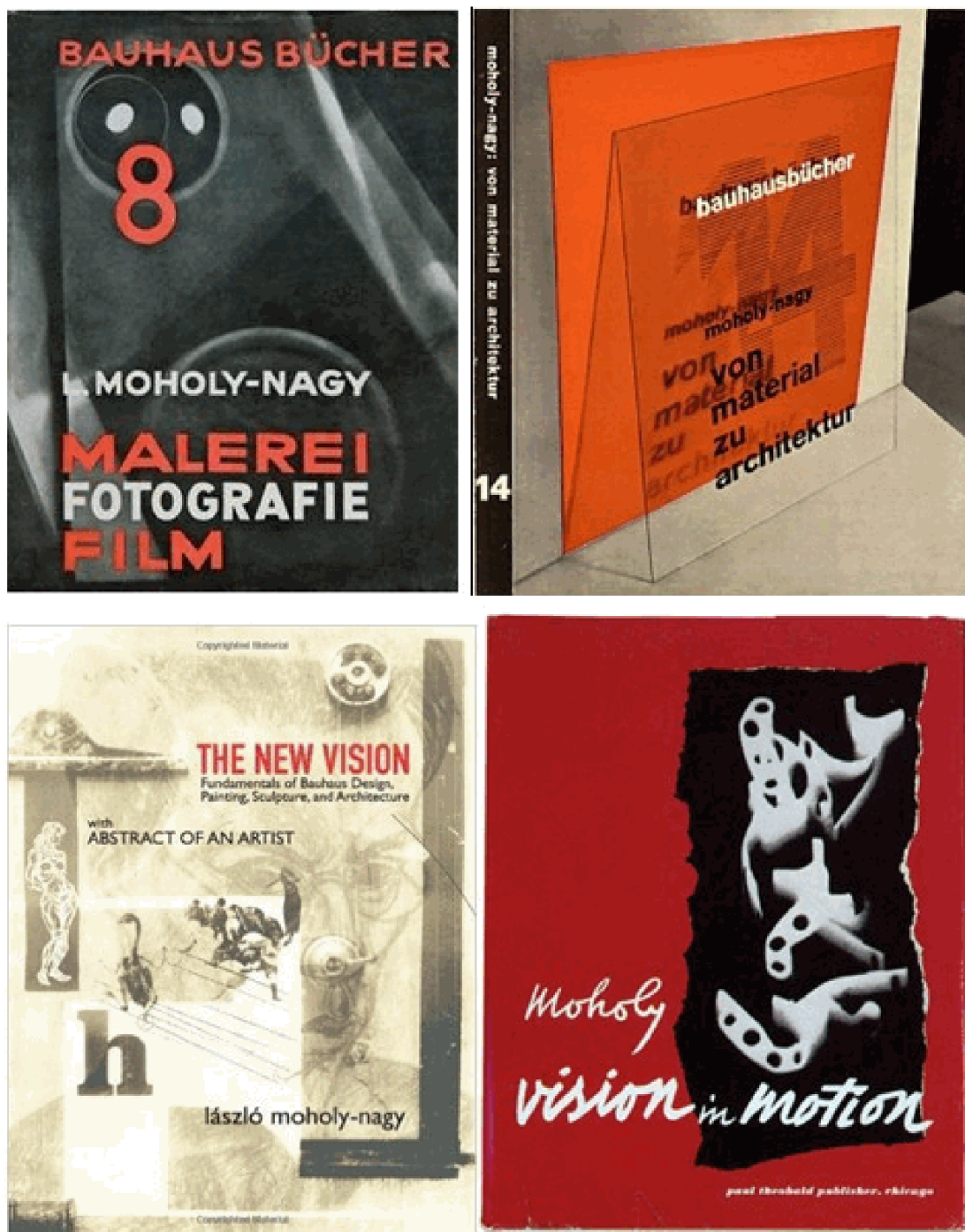


Рис. 70. Книги Ласло Мохоль-Надя.

Эту тройку он соединит в своем Свето-пространственном Модуляторе – техническом устройстве о котором пойдет речь в следующей главе. Все его творчество было как бы экспликацией этого устройства на ручном уровне. Его искусство уже было и кинетическим, и светокинетическим, но волна моды на светокинетику еще только формировалась в начале века. Между тем все, что он делал, он понимал как *движущиеся в пространстве свето-цвето-формы*. Это звучит в его текстах – с годами все чаще и чаще.

## Глава 3. КИНЕТИЗМ И МОДУЛЯТОР

### 3.1. Кинетические тенденции в конструктивизме и рядом

Надо отметить, что в XX веке не иссякали попытки воссоединить время и пространство за счет создания неких взаимоотражений пространства и времени, к чему побуждал, с одной стороны кубизм, а с другой – футуризм.

В России идеи подобного рода связаны прежде с именем В. Татлина, создавшего модель башни III Интернационала (1919) – едва ли не самого известного кинетического объекта в архитектуре 20-х. Поразительно следующее: Татлин применяет в качестве несущей конструкции коническую спираль, а весь набор языка конструктивизма (круг, крест, квадрат, плоский треугольник) прячет внутри нее. Между тем спиральность – это язык нашего периода развития архитектуры, это буква языка декаданса (спирали, овал, треугольник на шаре). Ее применит потом только К. Мельников.

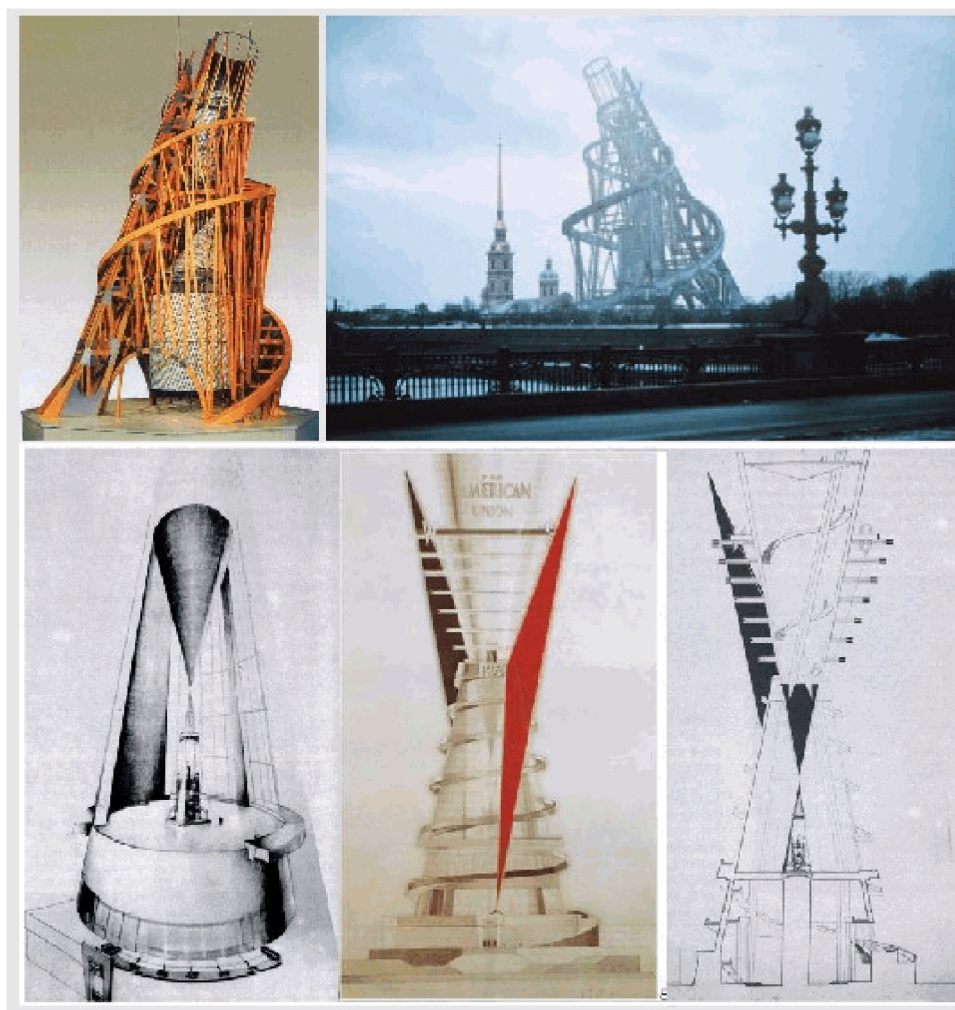
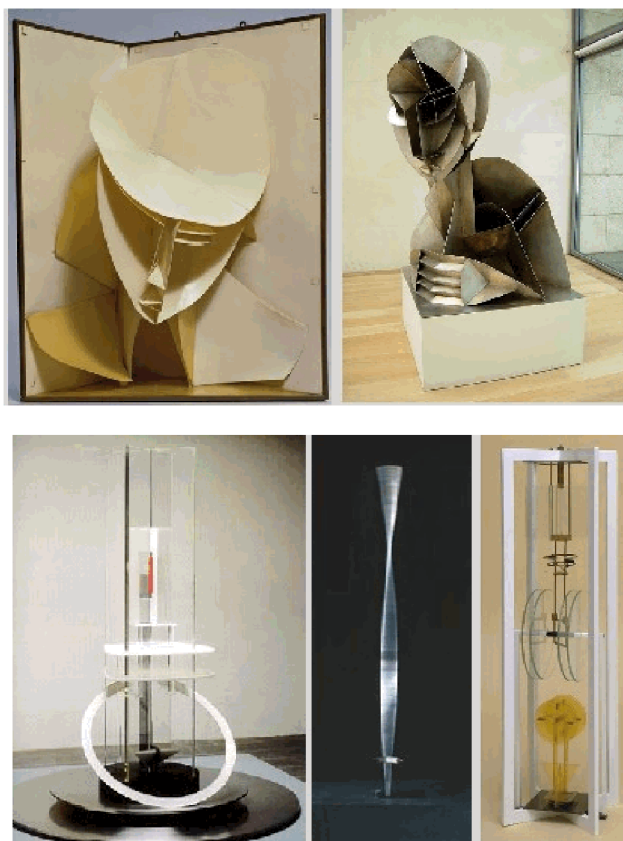


Рис. 71. Кинетические гиганты В. Татлина и К. Мельникова.

Идеями кинетизма проникся и Наум Габо, тогда еще русский конструктивист, в вибрирующей «Стоящей волне» (1920). Изобретатель революционного метода в скульптуре, Габо вообще отказался от «массы». Конструктивный «объем» он строит из пересекающихся плоскостей, которые активно играют светотенью и «вбирают пространство», как соты или «карточный домик». Кстати, ряд скульптур у него откровенно напоминает детские раскладные книжки-игрушки.



*Рис. 72. Наум Габо. Скульптуры и кинетические композиции.*

Для эпохи послереволюционного десятилетия у нас были характерны объёмные декоративные построения, нередко с элементами кинетизма. Они использовались при оформлении кварталов и шествий в дни праздников, для агитационных поездов, трамваев, пароходов и т.д. В целом вся история проектирования и художественного оформления советских массовых празднеств, парадов и демонстраций – это значительная, и по-прежнему почти неизвестная часть истории кинетического искусства. Почему-то то творчество таких художников, как братья Стенберги активно изучается в

станковой форме, и не рассматривается со стороны их вклада в кинетическое искусство. Между тем праздники на Красной площади проектировали они.

А оформление наших выставок такими сподвижниками Малевича, как Лисицкий и Суетин – это просто набор образцов кинетических приемов своего времени. Вот, например, несколько программных, остроумнейших и очень простых кинетических конструкций Эль Лисицкого.

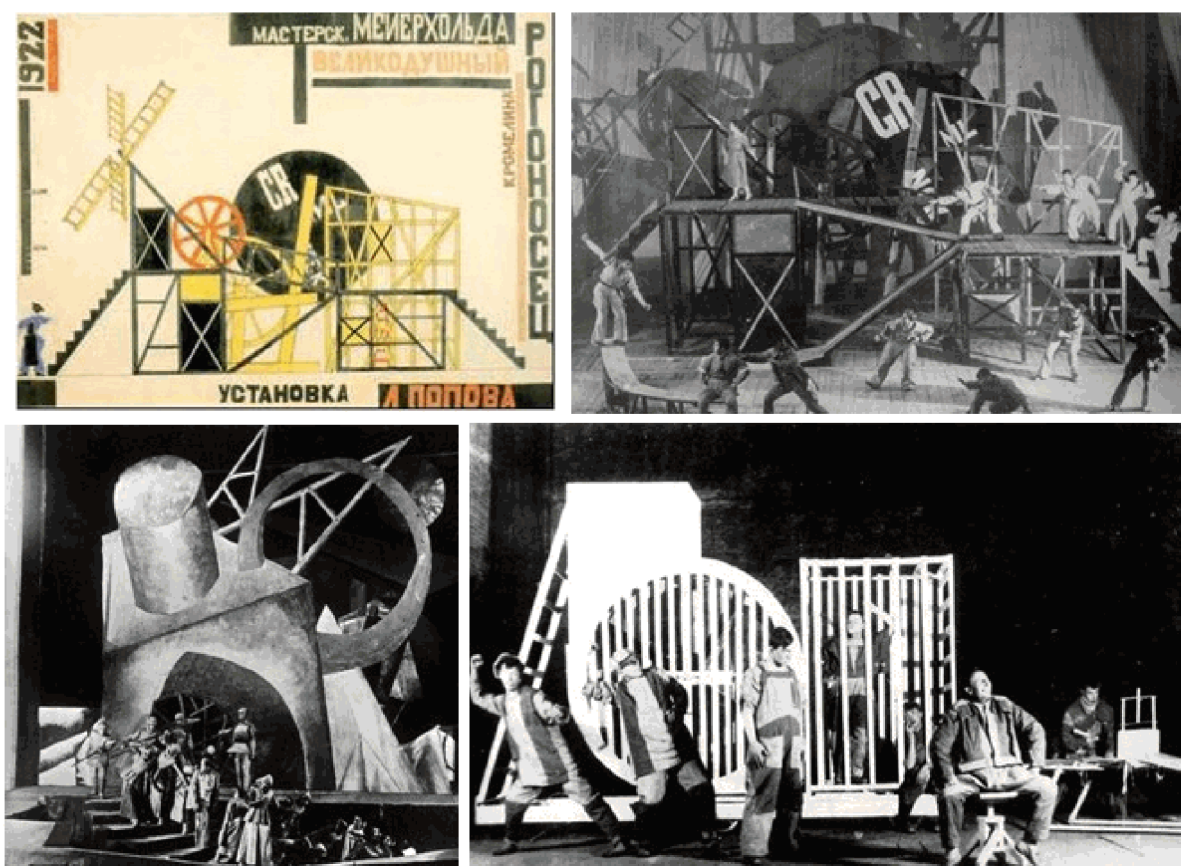


*Рис. 73. Кинетические конструкции и установки Эль Лисицкого.*

Его трехмерные установки были скорее авангардными открытиями, а не просто привычными выставочными установками, какими стали впоследствии многообразные подражания ему. Работал Лисицкий и в театре. Кульминацией его экспериментов стали «фигурины» для новой постановки *Победы над солнцем* – футуристической оперы А.Е. Крученых и М.В. Матюшина. Это был спектакль с *электромеханическими марионетками*.

Театральные и агитмассовые установки и конструкции наших конструктивистов предвосхищают к тому же и распространенное ныне понятие «инсталляции». Кинетические проекты Анненкова, Поповой, Родченко, Степановой на массовых праздниках и в театре Мейерхольда вошли не только в историю театра, но и в историю кинетического искусства.





*Рис. 74. Кинетические театральные декорации конструктивистов.*

Мобильные тенденции были органически присущи поискам раннего модернизма в России. Они были развиты в 1918-1919 годах в проектах скульптур И. Клуна, сподвижника Малевича. Еще на первых выставках конструктивистов тех же годов фигурировали известные уникальные конструкции А. Родченко и К. Иогансона. Их в своей книге приводит Надя.

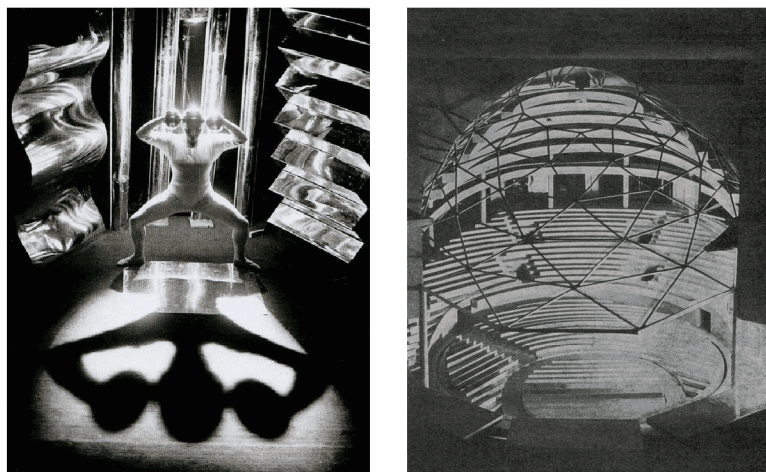
Прославили наш конструктивизм гигантские кинетические проекты – упомянутая башня В. Татлина и проект памятника Колумбу К. Мельникова. В силу крайней нищеты разрушенной страны – и вопреки ей – были созданы «бумажные» проекты и макеты из простых материалов, но их влияние на последующую историю дизайна и архитектуры оказалось просто гигантским. Мысль, идея, концепт, – вот что стало самым ценным в XX веке.

Опыты создания динамической пластики мы видим и в раннем Баухаузе. И. Иттен в своей «Башне огня» остроумно трансформировал квазитрехмерные спиральные цветные изображения в реальную объемную конструкцию. Она не кинетическая, но динамика ее формы уникальна.



*Рис. 75. И. Иттен. «Башня огня». Реконструкции.*

Одной из сфер изысканий Баухауза стал театр. Его основатели видели в сценическом искусстве синтезирующую функцию, не менее существенную, чем в архитектуре. П. Клее расположил в середине схемы предметов Баухауза строительство и сцену (Вау und Bühne), а лучами, исходящими от ядра стали все остальные дисциплины. Так единство хронотопа было осознано и продекларировано. Важно как именно оно достигалось.



*Рис. 76. Металл и танец. Проект театра Пискаатора, В. Гропиус, 1928.*

### 3.2. Ласло Мохоль-Надь и система «пространственной кинетики»

Мохоль-Надь считается пионером в области кинетической скульптуры. В его творчестве идеи кинетизма, действительно, были очень сильны, но выражены они были иначе, чем у русских конструктивистов. Все, что он сделал в этой области, следует рассматривать в соответствии с его концепцией оптико-динамического искусства, заявленной еще в 1922 году.

О его работе в театре мы поговорим отдельно, а вот Модулятор, о котором пойдет речь, представляет универсальный интерес. Он является средством для достижения *управляемого движения цветного света в пространстве*, то есть, сложной технической «кистью», универсальным инструментом художника индустриальной эры. То, что в искусстве ранее было ограничено старыми формами – пигмент вместо цветного света, статика вместо движения – здесь стало возможным. Ориентация Надя на абстрактно-конструктивное искусство получила в этом инструменте максимально возможное выражение, правда, так и не достигнутое при его жизни технически. Как ни странно, именно из-за его установки на чистую абстрактность результата, этот перспективный аппарат не пошел дальше выставок. Частично Надя применил все возможное в своих проектах в театре.

К нему и теперь отношение как к непонятной диковинке – почти никто из пишущих не понимает ни его целей, ни полученных эффектов. А суть дела в том, что **Модулятор** Надя – электромеханический, в то время как развитие техники уже тогда пошло по другому пути, в основном электронному (электронно-лучевые трубки и т.д.). Да и само искусство не пожелало остаться на вершинах абстракций и символов 1920-х годов, и уже в 1930-х оно сильно изменилось. То, что видел в этом устройстве сам Мохоль-Надь, так в основном и остались с ним, хотя кое-что можно найти в его текстах.

Интернет-статьи о Модуляторе свидетельствуют, что пишущие совершенно не понимают ни контекста того времени, ни постановки проблемы у Моголь-Надя. Он уже видел то, чего тогда не было – а не было ни цветного ТВ и ЖК мониторов, ни светомузыки, ни мультимедиа.

Кстати когда в компьютерных программах типа «Windows» появились первые геометрические «гасители экрана», возникло нечто подобное тем играм, которые увлекали Надя, но они изначально были скорее математическими играми, а не искусством. И это плоский экран, а Ласло обуревало стремление управлять цветосветовыми образами *в пространстве*.

Работать над постройкой светомодулятора он начал уже в 1921 году, для чего изучал аналоги, созданные до него в культуре. Первые варианты устройства Надя относятся к 1922 году, набросков и чертежей конструкции в архивах очень много. Аппарат иногда именуют Lichtrequisit.

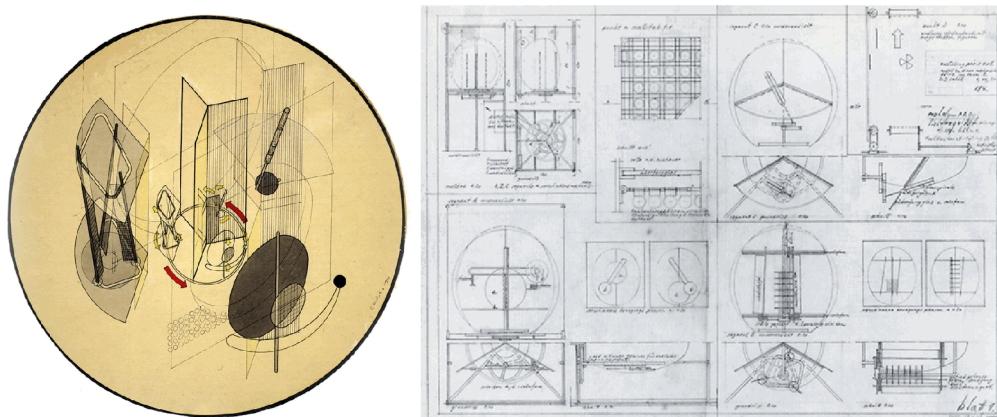


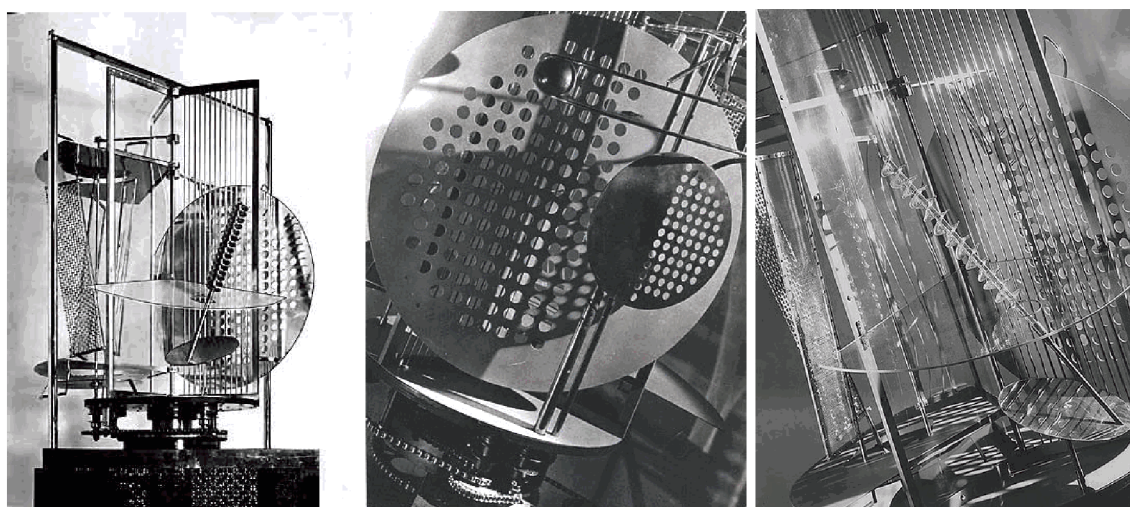
Рис. 77. Схемы сборки и чертежи аппарата.

Поскольку Надя работал и в театре, то там его идеи реализовались. Но работали они на замысел режиссера, а его Модулятор мыслился как аппарат, открывающий возможности для ничем не сдерживаемой свободной игры цветосвета – в динамике и в пространстве. Такого аппарата нет и сегодня, хотя попытки его построить начинаются от «светового органа» Ньютона. Он не вошел в культуру – у нас не сформировалось культурной потребности смотреть на трехмерные цветосветовые абстракции как на отдельное искусство. Прочее, что к этому приближается – светомузыкальные фонтаны, видеоинсталляции, «гасилки» и т.д. – совсем другое по установкам. Что-то отдаленно похожее на замысел Надя было показано в одной из серий «Звездных войн», когда огромное и постоянно перетекающее объемное видение в гигантском концертном зале сопровождается объемной музыкой – некое элитарное зрелище будущего из других времен и в далекой галактике.



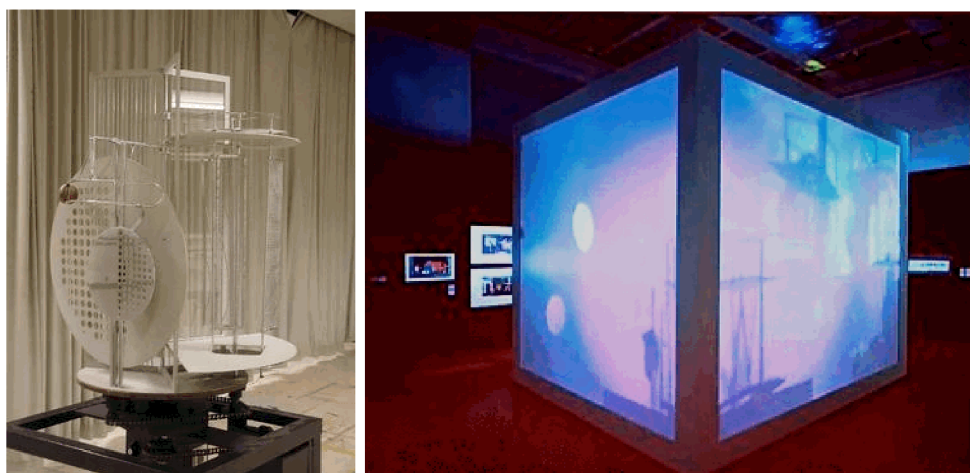
*Рис. 78. Кадр из фильма «Месть сидхов». «Звездные войны», эпизод 3.*

Двигаясь по своему пути, Надь создавал «**свето-пространственные модуляторы**» как реальные конструкции, в которых плоскости, решетки, разноразмерные металлические круги с круглыми отверстиями, стеклянные спирали и блестящие натянутые проволочки освещались цветным светом и перемещались в разных пространственных координатах. Правда, их закрепление на стойке не давало полностью использовать третье измерение «верх-низ», но созданное явно мыслилось как начало, эскиз. А вот цветные тени могли двигаться как угодно, при особой подсветке устройство создавало очень впечатляющие узоры из теней, постоянно меняющих свои очертания. Единственное, что стоит отметить, исходная геометрия всей машины давала возможность получать только «индустриальные» геометрические тени.



*Рис. 79. Снимки ранних вариантов модулятора.*

Первые варианты устройства, видимо, были ручными и применялись на выставках и частично в учебном процессе. Надь вообще любил использовать некие простые аппараты для тренировок студентов. Позднее он стал приводить эти усложнившиеся конструкции в движение посредством скрытых электромоторов, что позволяло применить своеобразную партитуру, программу, алгоритм поворотов частей и включения цветов подсветки. В одном из вариантов аппарат был заключен в огромный полупрозрачный куб и этот куб служил трехмерным экраном для проекций изнутри.

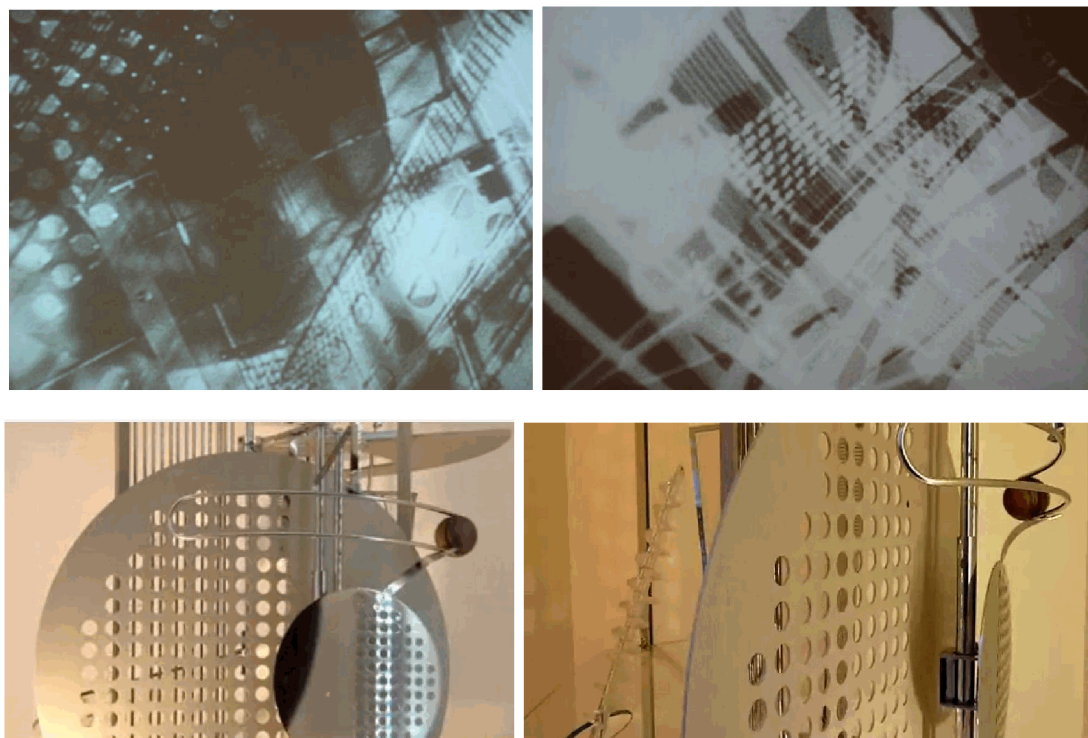


*Рис. 80. Свето-пространственный Модулятор, 1930.*

Мохольт-Надь соглашался, когда Модулятор считали чем-то вроде кинетической скульптуры. Он согласился бы и с тем, что светокинетический Модулятор был одним из самых ранних примеров современного «светового искусства». Все это верно, но ровно наполовину: его задачей было получить цветосветопрозраственный образ, подчиненный замыслу художника. Своего рода пианино для цветного света в пространстве – мечта всех художников. Ее разрабатывал когда-то в виде клавишукса Томас Уилфред и наш В. Баранов-Россине, об аппарате которого мы писали в книге «Модернизм и будущее». Кстати, там же упомянуты и цвето-музыкальные партитуры В. Кандинского.

Целью Мохольт-Надя было конструктивистское слияние пространства, цветосвета и движения. И хотя Модулятор не является полностью законченным произведением, он выступает как утверждение о новой возможности в искусстве. Это давно перестало быть чем-то особенным после

концептуального искусства, в котором идеи должны быть только обозначены, и сегодня звучит даже архаично. Но в 20-х годах требовалось подтверждение намерения: важно в искусстве не то, что художник говорит, а то, что он сделал и представил. Увы, между намерением Надя и техническим воплощением в данном случае лежит огромное пространство. Оно заполнено его чертежами, его фильмами и фотографиями, а также его попытками материализовать задуманное, в том числе – посредством театра и кино.



*Рис. 81. Киносъемка и фотографии Модулятора в работе.*

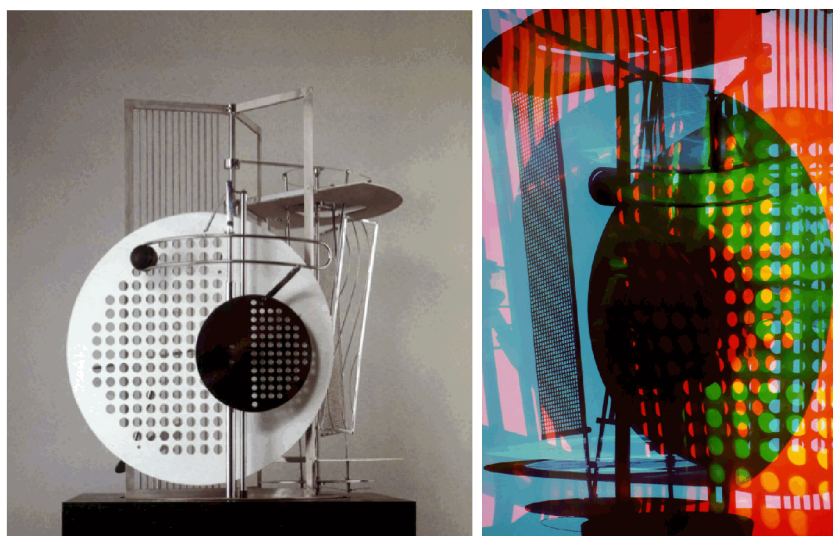
В некотором завершенном виде «Свето-пространственный Модулятор» был готов только в 1930 году, когда устройство демонстрировалось на выставке в Париже. Аппарат был сделан с помощью венгерского специалиста Иштвана Себоека для немецкой выставки Weirbund. Он демонстрировался в течение лета 1930 года и интерпретировался как кинетическая скульптура. Но для Надя это был аппарат, оперирующий новой визуальной реальностью – оптическими и проекционными формами: светом художник должен управлять как новым способом воплощения, как в живописи краской.

Чуть раньше, Мохоль-Надь показал Модулятор своей будущей второй жене Сивилле. Она вспоминает пыльную мастерскую в промзоне на

Александерплац в Берлине, где стояло нечто, что оказались «наполовину скульптурой и наполовину машиной» – комбинация хрома, стекла, проволоки и стержней. «Невидимые огни вспыхивали и выключались, воспроизводя гигантские тени на стенах и потолке», вспоминает она годами позже. Машина медленно вращалась, огоньки зажигались и гасли, и Сибилл вырвалось: «Это почти так же прекрасно, как кино!» И хотя она вряд ли знала об опытах «беспредметного кино», угадала она намерения Ласло довольно точно.

Мохоль-Надь планировал снимать не только беспредметные фильмы, но и принципиально сменить способ показа кино: сделать подвижным экран, вращать кинопроектор, проецировать изображение на всю поверхность стен и потолок зала, работать сразу несколькими проекторами и т.д. Что и говорить, даже небольшое применение в театрах подобных новшеств произвело в Берлине бурный эффект. Но он хотел гораздо большего: проецировать разные фильмы одновременно, накладывая одно изображение на другое в кульминации, и т.д. Кое-что из этого применяют потом в полиэкранном кино, а через полвека использует Гринуэй, но и этот знаменитый режиссер не ушел от единого экрана. И потом – Надь не изменял идее беспредметности, а это совсем другое по воздействию искусство.

Современные видеоинсталляции все это теперь используют.



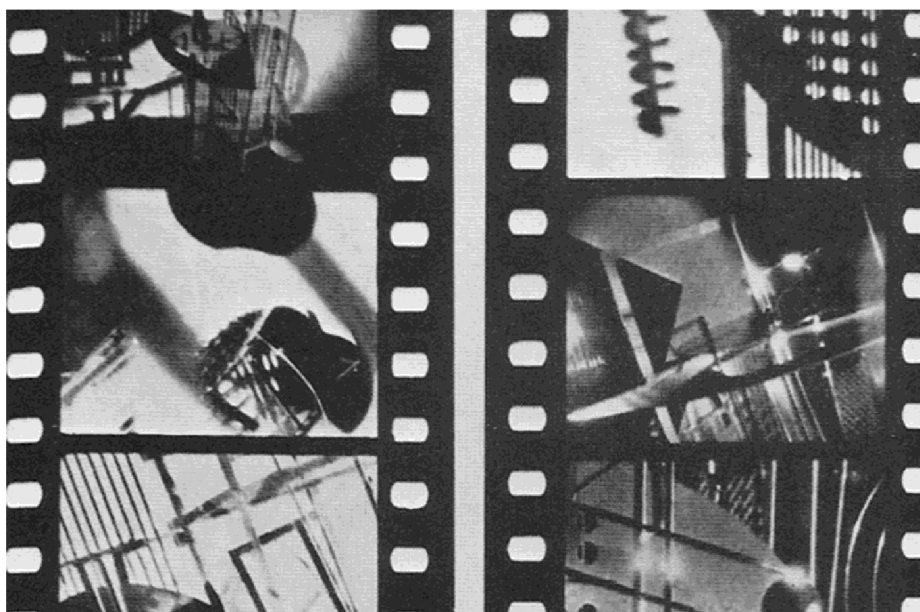
*Рис. 82. Вариант Модулятора и его цветные тени.*



Он получил вариант, который его, конечно же, не устраивал по многим параметрам, но хотя бы отдаленно приближался к его идее. Ласло постоянно пытался найти для его нормального воплощения спонсоров, но так и не смог, хотя какое-то время на эту роль вроде как претендовал концерн АЭГ.

Устройство 1930 года имеет описание, составленное самим Надем. Мы приводим примерный перевод его текста, дающий достаточно общее представление. Но поскольку в Интернете есть еще и чертежи с аксонометриями Модулятора, разобраться нетрудно. Трудно воспроизвести, о чем говорят все, кто занимался его реконструкциями, а их несколько.

Результат хорошо видно в его восьмиминутном фильме на 16-мм пленке «Движение изображения: черный – белый – серый». Будучи совершенно абстрактным, фильм полон крупных планов, двойных экспозиций и специальных эффектов. Он создает какое-то особое настроение вдохновляющей динамичности. Удивительно, но ролик все еще смотрят.

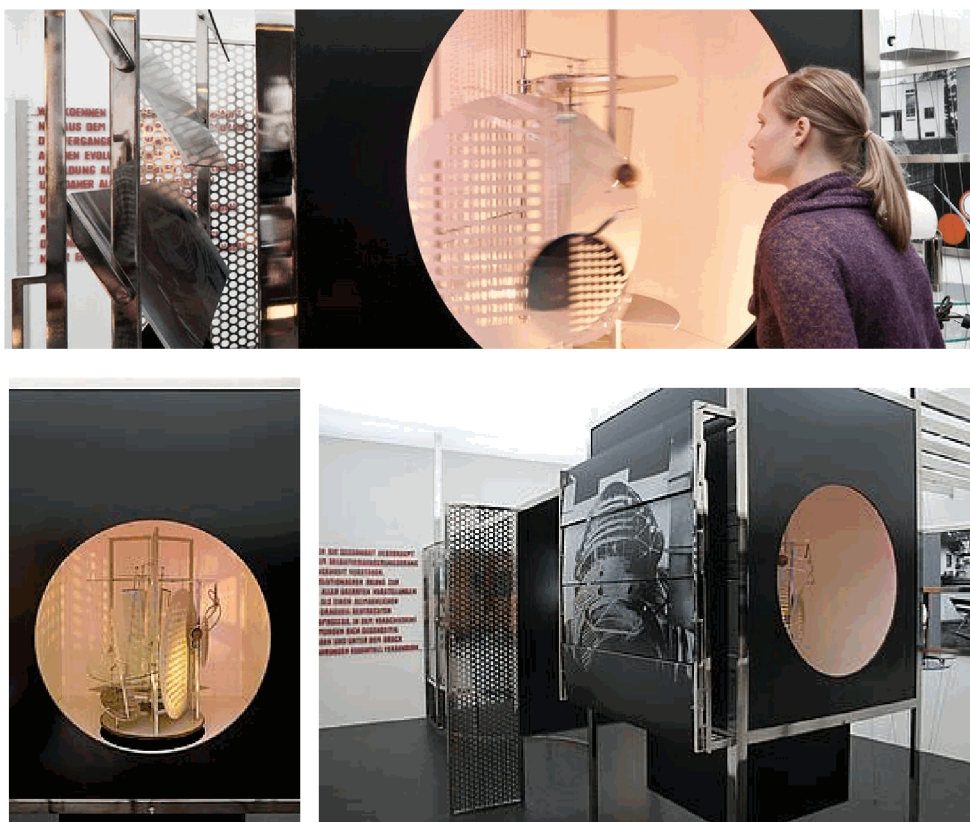


*Рис. 83. Кадры из фильма Нады.*

### **3.2.1. «Свето-Пространственный Модулятор» по Мохоль-Надю**

«Модулятор – это устройство, используемое для демонстрации света и проявления движения как двух независимых и взаимосвязанных партитур.

Модель состоит из куба, это коробка 120 х 120 см., с круглым отверстием (на этапе открытия) на ее лицевой стороне.



*Рис. 84. Модулятор в современной музейной экспозиции.*

На задней панели смонтированы вокруг отверстия несколько электрических лампочек – желтый, зеленый, синий, красный и белые тона (приблизительно 70 штук по 15 Вт каждый, и еще 5 фар по 100 Вт).

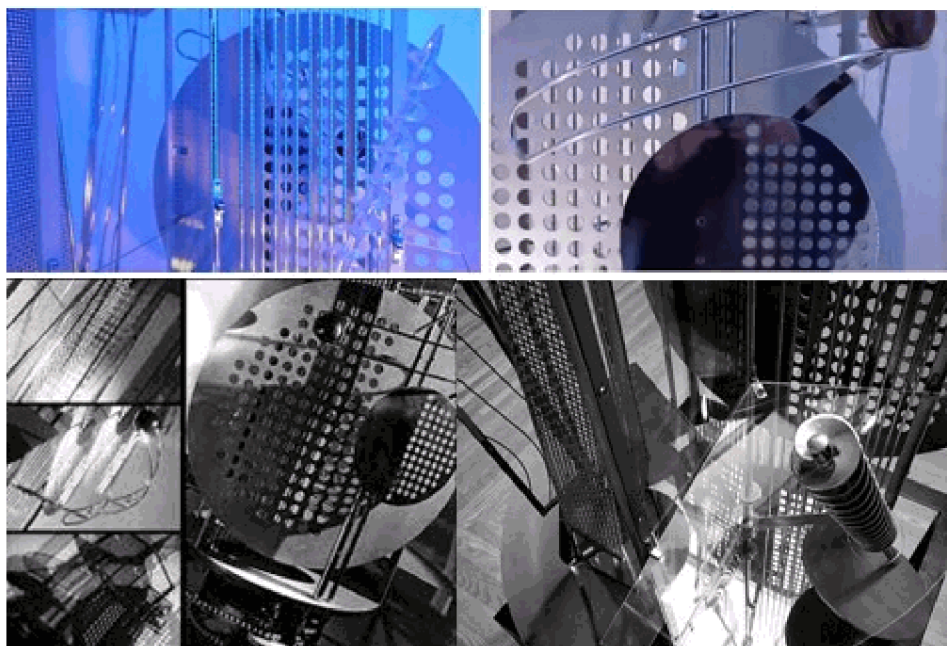
Вторая панель расположена внутри корпуса, параллельно его лицевой стороне. Эта панель также имеет круглое отверстие, в котором установлены электрические лампочки разных цветов. В соответствии с заранее определенным планом, отдельные лампочки светятся в различных точках. Они освещают непрерывно движущийся механизм, построенный из частично полупрозрачных, частично прозрачных и частично прорезных материалов, с тем, чтобы вызвать наилучшую игру теневых образований на задней стенке закрытой коробки. (Когда демонстрация происходит в затемненном пространстве, заднюю стенку из коробки можно удалить, а проекцию света и тени демонстрировать на экране любого выбранного размера за ящиком.)

Механизм поддерживается круговой платформой, на которой смонтированы три блока. Разделительные стены выполнены из прозрачного целлофана, а металлическая стенка из вертикальных стержней. Каждый из

этих трех секторов в индивидуальном порядке начинает действовать, когда он появляется на главном вращающемся диске до открытия «сцены».

Блок первого сектора: три стержня могут двигаться рывками (так как планы краев и основания несколько отличаются) на неразрывном пути. Различные материалы, полупрозрачный скрининг, параллельные горизонтальные стержни, и проволочные сетки установлены на трех стержнях.

Блок второго сектора состоит из трех уровней, расположенных друг за другом. Основой является большой неподвижный алюминиевый диск. По отношению к нему может двигаться вверх и вниз небольшой полированный перфорированный диск из латуни. Третий компонент – маленький шарик, на роликовом устройстве, который перемещается между двумя этими дисками.



*Рис. 85. Блоки и детали Модулятора.*

Блок третьего сектора – это стеклянный стержень, увенчанный спиралью из стекла. Этот блок описывает движение в обратном направлении по отношению к движению штифта большого диска. Кончик его прикасается к основанию, изготовленному из диагонально расположенного (секторной формы) стеклянного диска, парящей над отражающей круглой платформой.

Это светокинетическое устройство может быть использовано для получения бесчисленных оптических результатов», пишет Мохоль-Надь.

\* \* \*

Когда в качестве экранов применяются предметы сложной формы (как в музее Баухауза), бегущие цветные тени играют еще интереснее.



*Рис. 86. Модулятор в музее Баухауза.*

Вторая выставка с использованием Модулятора – «Современные комнаты» в Ганновере – была задумана Мохольт-Надем вместе с директором Provinzialmuseum Александром Дорнером. Этот вариант модулятора был бы центральным событием и на этой выставке («Raum der Gegenwart»), так как там планировалось установить интерактивные выставочные элементы, посвященные архитектуре, дизайну и кино. И в центре – произведение искусства будущего – модулятор, внутри кабинета, который был бы им освещен. По отзывам видевших это было похоже на наше мультимедийное будущее. Но эти совместные планы в Ганновере не были реализованы.

Для того времени интересна была сама постановка вопроса: «искусство, которое делает абстрактные картины без участия руки художника». Но это отнюдь не «механическое пианино», это новая кисть.

Сам автор не собирался ограничиваться парой выставок и учебным фильмом. Он видел уникальные возможности применения Модулятора в зрелищной сфере искусств, поскольку постоянно работал с театром и кино.

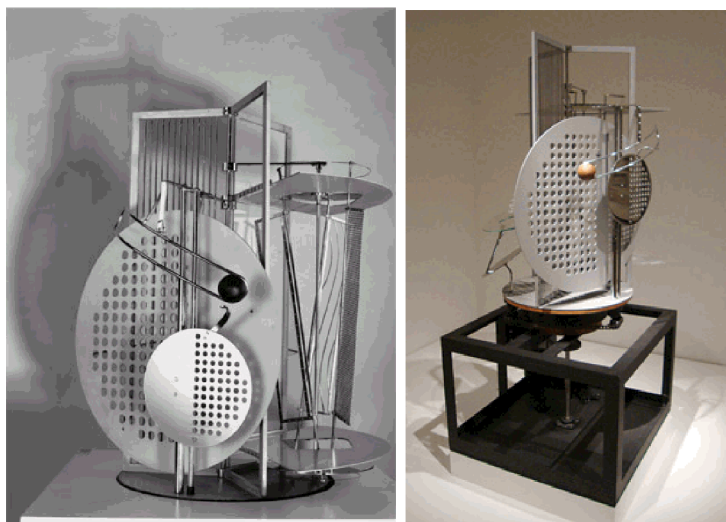
Он хотел его видеть и в современном жилище. Его фантазия распространялась на трансляцию подобных фильмов в цвете в особой «телескопической перспективе» (телевидение) или путем подачи специальных команд по радио, что при наличии у слушателей какого-то варианта подобного аппарата, что позволяло бы проигрывать целые цветоцветовые симфонии у себя дома. По сути, он описывает абстрактный вариант цветного телевизора и современной мультимедийной установки для помещения, исходя из наличия своего более простого механического и электрического аппарата. Отметим, что нечто подобное будет делаться потом в кинетическом искусстве примерно теми же путями.

Когда в 1937 году Надь эмигрировал в США, он перевез аппарат с собой, причем, с большими трудностями. Вообще его пришлось везти через три таможни: из Германии в Нидерланды, оттуда в Великобританию, и, наконец, в Соединенные Штаты. За время путешествий устройство называлось то миксером, то фонтаном, то полочкой для демонстрации металлов, то роботом. «С ним было больше забот, чем с дюжиной детей», пишет Сибилла. Оно создавало проблемы, пока не «успокоилось» в Чикаго.

И далее Ласло продолжал совершенствовать Модулятор вплоть до своей смерти в 1946. Завершить его как задумано он не смог по материальным причинам. Через 10 лет, в 1956 году, его вдова Сибилла подарила установку Busch-Reisinger музею в Гарварде.

Впоследствии было сделано несколько реконструкций Модулятора – они стоят в музеях, в том числе, в музее Баухауза. А на последних выставках того же музея, как пишут, в качестве изюминок были показаны новые конструкции нереализованных установок Мохольт-Надя. Может быть и так, но, скорее всего, речь идет о неких промежуточных вариантах устройства. Их было достаточно много и различия могли быть не в принципе, а в поисковой компоновке.

Но современный интерес к Модулятору уже чисто музейный, а не художественный. Эффекты, которые он производит, зрителям уже знакомы.



*Рис. 87. Реконструкция 1970 года. Реконструкция 2006 г.*

Интересно отметить, что Ласло придавал этому аппарату какое-то очень важное значение в своем творчестве. Эксперименты с Модулятором довольно специфическим образом вдохновляли его на работу в кино и фотографии. Кроме того, будучи уже в Чикаго, Надь со своим помощником Дьёрдем Кепешем (конечно же, венгром, давно работавшим с ним) проводил некие исследования эффектов визуальных образов в области строительства. Об этом есть только упоминания, но в итоге Кепеш выпустил книгу «Язык зрения» (точнее, видения). Обложку сделали студенты института дизайна в лучших традициях самого Надя, но в стиле 1947 года (есть в Приложении).

Их совместные теории распространились через студентов, поскольку вошли в учебный курс института. В числе этих студентов были Сол Басс и Роберт Браун, которые потом применили эти идеи для вступительных заставок к фильмам Альфреда Хичкока и в ранних фильмах о Джеймсе Бонде, отзвуки есть и в их работе со Стэнли Кубриком и Мартином Скорсезе.

Кепеш и Мохольт-Надь к тому же повлияли на многих пионеров разработки программного обеспечения, от Мюриэль Купер через Джона Маэда – до студии Fathom Бена Фрая. Личности цифрового дизайна этот генезис сами осознают. Они точно знают, что изображения на наших компьютерных дисплеях и телефонных экранах исходят из замыслов и экспериментов Мохольт-Надя 1920 года с этим странным Модулятором.