

14. Jung, C. G. (2007), *Problemy dushy nashego vremeni* [The problems of the soul of our time: Selected works], Translated by Bokovikov, Moscow, Academic project. (in Russian).
15. Thurston, Robert Henry (1878), A history of the growth of the steam-engine. The International Scientific Series. New York: D. Appleton and Company. (in English).

УДК 76.01 (510) : 930

Чен Чжоу

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ В НАУЧНЫХ ДИСКУССИЯХ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье охарактеризовано новые тенденции в области китайской каллиграфии, которые берут свое начало с середины 1980-х гг. XX в. Исследовано основные направления в дискуссии, развернувшейся вокруг поисков новейших форм каллиграфии. Рассмотрено основные публикации китайских практиков и теоретиков в области каллиграфии и их наиболее известные проекты.

Ключевые слова: *графический дизайн, современная китайская каллиграфия, традиции и новации в культуре Китая.*

Чен Чжоу

СУЧАСНА КИТАЙСЬКА КАЛІГРАФІЯ У НАУКОВИХ ДИСКУСІЯХ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті охарактеризовано нові тенденції в галузі китайської каліграфії, що беруть початок з середини 1980-х рр. XX ст. Досліджено основні напрями в дискусії, що розгорнулася навколо пошуків новітніх форм каліграфії. Розглянуто основні публікації китайських практиків і теоретиків у галузі каліграфії та їхні найбільш відомі проекти.

Ключові слова: *графічний дизайн, сучасна китайська каліграфія, традиції і новачії в культурі Китаю.*

Chen Zhou

CONTEMPORARY CHINESE CALLIGRAPHY IN SCIENTIFIC DISCUSSIONS OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY

The article deals with new trends in Chinese calligraphy, which originate from the mid 1980's of the 20-th century. The purpose of the study determines the choice of research methods, ones of verification and comparative analysis of the text.

The problem of the collision of tradition and innovation is characteristic of Chinese culture, which is evidenced by the discussion around searching for new forms of calligraphy that started in a theoretical and practical plane. The article is based on the description of that discussion in the studies of famous Chinese practitioners and theorists in the field of calligraphy.

Generally, it can be reduced to two main positions. Some practitioners and theorists, while not denying the change of the situation at the turn of the millennium and the need to find new means of expression, call to construct them on the traditional basis characteristic of the known samples of Chinese calligraphy. Their opponents call to boldly depart from tradition, focusing on the European avant-garde art, both theoretically and in terms of visual images. At the same time, there is also an important platform uniting the two opposing camps which is not denied by any of the parties. It is

understanding the synthetic nature of calligraphy related to the different types of art. On this basis, various “plottings” of calligraphy are possible including in the field of graphic design.

The article, using concrete examples, also touches upon the search for new technical and expressive means of calligraphy including the area of design. The author cites the names of famous contemporary artists in the field of reforming traditional approaches to calligraphy, considers their most famous projects.

Key words: *graphic design, contemporary Chinese calligraphy, traditions and innovations in the culture of China.*

Искусство китайской каллиграфии имеет тысячелетнюю историю и презентует китайскую культуру далеко за пределами страны. Большое влияние каллиграфия оказала и продолжает оказывать на развитие различных видов изобразительной деятельности (живопись, графика, дизайн, видео-арт).

В то же время, уважение и почитание традиций во всех сферах, характерное для китайской культуры, включая область каллиграфии, приводит к определенному консерватизму. Появление “новой” китайской каллиграфии в середине 1980-х гг. вызвало острые дискуссии в среде теоретиков и практиков искусства, которые продолжаются до настоящего времени. Изучение процессов, связанных с новыми задачами и формами каллиграфии, ведется китайскими арт-критиками и учеными, однако большинство авторов и публикаций неизвестны за пределами Китая. Вместе с тем, осмысление развернувшейся дискуссии о современной каллиграфии позволило бы западным исследователям составить более объемную картину развития искусства каллиграфии.

Историографический характер статьи определяет круг изучаемой литературы. Наряду с трудами известных китайских теоретиков Пу Лепин, Го Яньпин [6], Чжан Юй, Шэнь Минь [9], Ван Дунлин [1], Шэнь Вэй, Чжу Цин Шэн [10], приводятся теоретические наработки мастеров в области современной каллиграфии, таких как Чэнь Чжэньлянь [8], Ма Чен Сян [5].

Цель статьи – определить основные точки зрения и направления в дискуссии о современной каллиграфии, развернувшейся в среде китайских ученых и практиков.

Необходимость обновления форм и приемов каллиграфии впервые была четко артикулирована на знаменитой “Первой выставке современной живописи и каллиграфии” в 1985 г. Китайские художники одновременно осваивали большой пласт авангардной европейской культуры первой половины XX в., воплощая свои чувства и мысли в новых формах каллиграфии. Известным экспериментатором в области каллиграфии, сочетающим практику с теорией, является Ма Чен Сян [5]. Примером его творческих поисков может служить работа “Шаг”, замысел которой всё дальше и дальше отходит от традиционной каллиграфии. Работа построена на комбинации иероглифов “шаг” и “прогресс” (в китайском языке – это два иероглифа, которые в слитном написании обозначают “шаг”), где направление шага подразумевает реформу, неизбежную на пути к развитию идеи. И в этой, и в других работах художник активно использовал кисть живописца, вместо традиционной кисти для каллиграфии [5, с. 32]. Обычно Ма Чен Сян работал в традиционной технике (тушь и бумага) и только в 2003 г. были выставлены его работы в технике масляной живописи [5, с. 32].

В своём труде “Эстетические характеристики современной каллиграфии” Ма Чен Сян выделил пять аспектов, которые определяют современную каллиграфию:

- многоаспектность как деструкция унитарной модели;
- хаотичность и не подчинение правилам традиционной культуры;
- креативность, понимаемая как ценность самосуществования и свобода в создании новых идей;
- разрушение баланса, стабильность риска;
- возвращение к принятию природы, возвращение к первоначальному [5].

Дальше своих предшественников в оценке возможностей современной каллиграфии пошел художник и теоретик Ван Наньмин. По его мнению, современная каллиграфия способна быть настоящим авангардным искусством, оставляя позади даже “абстрактный реализм” Пикассо. Поиск и выражение новых идей обычно зависит от наших привычек,

трансформированных в новое бытие, заставляя людей размышлять над визуальным и концептуальным [2, с. 221].

Авангард определяется “деконструкцией искусства”, освобождая поле деятельности для идей. Еще одной особенностью авангарда Ван Наньмин считает утверждение “невизуального искусства”, перформанса, к которым близки принципы каллиграфии. Он пишет: “... каллиграфический шрифт – значение слова – звучание слова; всё это вместе замещает комбинацию линий, замещает трёхмерную плоскость” [2, с. 221]. Таким образом, создается возможность для поиска новых форм, а сама каллиграфия выходит за рамки простой трансляции слов и даже за пределы бумаги, становясь вопросом самой формы, что собственно и является предметом настоящего авангардного искусства [5, с. 55].

Творческие поиски самого Ван Наньмина вызывают пристальное внимание китайских теоретиков искусства. Исследователи считают, что художник произвел переворот в искусстве каллиграфии, разрушив традиционные представления о ней, “оставляя её с процессом написания (как поведение) и внедрением пространства (как инструмент), устанавливая концепцию отношений и интеграции” [9, с. 152]. Таким образом, “современность” работ Ван Наньмина направлена не на “исправление” прежних принципов каллиграфии, а на выражение новых идей и приемов так, чтобы вместе с новыми ценностными стандартами заняться поиском значений современной каллиграфии [9, с. 153].

Отмечая изменения, которые происходят с каллиграфией в современном обществе, критик и теоретик Ло Ци считает, что этот процесс многомерен. С одной стороны, каллиграфия влияет на современные культурные тренды. С другой стороны, с помощью каллиграфии формируются новые идеи, уже не связанные со старыми традиционными представлениями. Это происходит потому, что каллиграфия одновременно является формой и содержанием современной культуры. Она уже давно перестала быть “украшением” традиционной поэзии и прозы, получив самостоятельное значение и, в этом смысле, стала явлением модерной и даже постмодерной культуры. Изменения эти связаны с самой жизнью, ее непосредственным течением [4, с. 197]. Истоки подобных изменений Ло Ци видит в современной западной культуре, и конкретно в теории “формализма”, получившей большое распространение с начала XX в. Данная теория совпала с сущностью мастерства каллиграфии, и это предопределило ориентацию китайских мастеров на западный формализм в поиске новых путей для развития каллиграфии [4, с. 161].

Примечательно, что Ло Ци не видит противоречий между “западным” и китайским путем развития искусства, так же, как между современными формами (“каллиграфизмом”) и традиционной каллиграфией. Ло Ци считает необходимым поощрять новые веяния, вплоть до постмодернизма, что будет способствовать только обогащению культуры, при условии, что “каллиграфизм” также не будет отбрасывать достижения предшественников-традиционалистов. Единственно неприемлемым он считает призывы отказа и “уничтожения” любых традиций, называя подобные притязания “абсурдными” [4].

В труде “Версии каллиграфизма – работа одной концепции” Ло Ци, по сути, претендует на создание концепции развития каллиграфии в новых условиях, продолжая традицию осмысления каллиграфии как важнейшего, если не краеугольного камня китайской культуры, начатую еще мастерами древности. Эта концепция, сообразно времени, не дает прямых ответов, а фиксирует многомерность мира при распаде старых связей, характерных для традиционной культуры. В этом распадающемся мире сталкивается старая каллиграфия и новые формы – “каллиграфизм”. Возникают крайности либо в заявлениях об окончательной смерти старой каллиграфии, либо о культурном разрушении, распаде, свидетельством чему является “каллиграфизм”.

Ло Ци не отрицает обе версии, напоминая, что письменность, язык, каллиграфия связаны понятием “формы”, являющейся отражением существующего. Если изменяется мир, изменяются и его формы, появляются “измы”, одним из которых становится “каллиграфизм”. Это неизбежные процессы, против которых бессмысленно бороться, их необходимо принять и изучать как явление новых форм: “...“значением” может быть и парящий свет, и пузыри,

проходящие мимо нас, послушные нам, существовавшие ещё задолго до нас, установившие в пространстве порядок вещей...” [4, с. 3].

В языковой системе каллиграфия сама по себе состоит из отношений, она считается субъектом общественной структуры и языка. “Представляется, что “дискурс каллиграфизма” в современном искусстве стал “объектом” (“чем-то”), поскольку, только оперируя этим “чем-то”, мы можем построить диалог и производное от него: “увидеть” стало “объектом формы” (произведение), а “услышать” стало “объектом” звука” (критика). Таким образом, мы обнаружили безграничность “дискурса каллиграфизма” [4, с. 3].

Попытки примирения традиции и новаторства весьма характерны для китайской культуры, поэтому к ним прибегают и теоретики и практики. Известный современный каллиграф Чэнь Чжэньлянь, объясняя изменения в подходах к творчеству в современном Китае, формулирует триаду, находящуюся в единстве всех ее трех компонентов: “технические характеристики”, “высшая форма”, “культивация творческого сознания”.

“Технические характеристики” он поясняет как вопрос профессионализма в исполнении, своеобразный гарант, способный очертить различия между аматорством и настоящим произведением искусства. “Высшая форма” ставит перед каллиграфией задачу в обязательном порядке содержать определенные идеи, без которых даже совершенная форма теряет смысл. Что касается “культивации творческого сознания”, это то, в чём, по мнению Чэнь Чжэньляня, каллиграфия в настоящее время нуждается прежде всего.

Не случайно Чен Чжэнь Лянь является поборником так называемой “модели академической каллиграфии”, призывая заниматься теоретическими изысканиями в области каллиграфии. Результатом подобных исследований стала, в частности, книга “Исследование каллиграфии как дисциплины”, в которой представлены воззрения на теоретические основы создания модели академической каллиграфии [8, с. 22].

Начиная с памятников ранней письменности, формировалось отношение к каллиграфии как к искусству, в котором переплетались сакральные надписи, народный стиль, произведения мастеров-профессионалов. В определенный период эти взаимосвязи давали толчок к развитию каллиграфического искусства, но постепенно отсутствие новых идей превращало искусство в рутину, простое копирование, терялась основа для развития. Точно так же “дадаизм” и постмодернизм исчерпали себя и не производят новых идей, поэтому обращение к ним с точки зрения каллиграфии также не имеет особых перспектив. Именно поэтому, по мнению Чен Чжэнь Ляня, следует сформировать понятие и основные принципы академической каллиграфии, не оставляя новые поиски [8, с. 12].

Проблема сочетания традиции и новаторства всегда дискуссионная, но в Китае она встает с особенной остротой, и далеко не все готовы идти путем их “примирения”. Исследователь Чжу Цин Шэн считает, что современное искусство хотя и стоит “на плечах” традиционного, но находится к нему в оппозиции. Пытаться сохранять верность традициям в данном случае все равно, что заниматься плагиатом.

Размышляя о различиях, Чжу Цин Шэн указывает на отход от четкой градации по видам искусства: “Всеохватность современного искусства проявляется в задействовании всех органов чувств человека (включая вкус, прикосновение и боль), и идет отдельно от искусства визуального и проектного” [10, с. 2]. На практике же наблюдается новый синкретизм, когда вместе объединяются и “работают” литература, музыка, изобразительное и другие виды визуального искусства (например, арт-движение “Флуксус” занимается комплексными графическими аудиовизуальными работами).

Отправной точкой современного искусства является бунтарская традиция. Она формирует в обществе свою собственную систему связей между человеком и человеком, человеком и природой. Современное искусство, согласно Чжу Цин Шэн, обладает тремя признаками: 1) направленность на достижение определенных целей, включая автора и потребителя; 2) бытие художника находит прямое отражение в его творчестве, включая все виды его деятельности; 3) искусство ищет идеи о себе самом, возможностях и формах, а также в интерпретациях отношений человека и искусства, критики и обсуждения [10, с. 3].

Особую роль, по мнению Чжу Цин Шэна, играет искусство модернизма, поскольку охватывает все виды человеческой деятельности, демонстрируя подход к ним как к идеям или феноменам. В таком случае, человек остается самим собой и обретает настоящую свободу [10, с. 4].

Поясняя взаимоотношения между человеком и искусством в современный период, Чжу Цин Шэн подчеркивает, что объект искусства начинает превалировать, становиться целью, отодвигая человека. Однако, став таким объектом, искусство завершает свою миссию, существуя одновременно в пространстве человека и вне его [10, с. 225].

Новые подходы к искусству каллиграфии требуют новых форм визуализации. Показательным примером в области новых подходов к искусству каллиграфии является работа Сун Дуна, которую он назвал “Дневник водяной книги”. Художник начал свой проект в 1995 г. На природном камне он из года в год делает некие записи кистью, смоченной в воде: “...тот камень я одолжил у природы, и он является единственным, что у меня есть во внешнем мире. Я могу написать на нём всё, что угодно, и когда я покину этот мир, мои потомки вернут камень обратно природе” [7].

В работе “Трактат о Сердце” (“Синь Цзин”) Цю Чжи Цзе объединил живопись и перформанс, сначала изобразив соответствующие иероглифы, а затем заменив их настоящим сердцем, выставленным в формалине посреди комнаты, задаваясь вопросом: Как наше сердце сможет найти своё место? [1, с. 179].

По-новому взглянуть на классическое наследие позволяют и цифровые технологии. “Использование трёхмерной цифровой техники для создания новых образов помогло мне увидеть пять различных видов картин, написанных кистью, в китайской каллиграфии, увидеть различную структуру китайского стиля... Он использует метод деконструкции, где китайцы могут увидеть привычные им объекты, которые ломаются, расплываются, помогая воссоздать некоторые элементы, войти в работу автора. В этих новых образах можно увидеть скрытый подтекст Китая”, – отмечают исследователи [9, с. 144].

В 1998 г. Лю Чао использовал компьютерные технологии для создания этапной работы “Машинная каллиграфия”. Данный проект совпал с дискуссиями о месте и роли традиционной каллиграфии. Следует отметить, что именно европейский зритель поначалу не оценил отход от классических приемов и технологий, в то время как многие китайские критики отнеслись к “Машинной каллиграфии” благосклонно.

Суть проекта состояла в том, что Лю Чао использовал компьютерные программы для оцифровки копий написанной компьютером “каллиграфии”. И когда аудитория увидела на выставке работы мастеров династии Тан (619–907 гг. н.э.) – классическую каллиграфию на экране, воспроизведённую с помощью компьютерных технологий, но при этом с имитацией кисти, пишущей картину, это был прорыв [6, с. 208].

Усиливая его, Лю Чао написал манифест об эре компьютеризации. В эпоху компьютеров “каллиграфия” входит в конфронтацию с традиционным каллиграфическим письмом, что может привести к смерти традиционной каллиграфии, уничтожая первоначальный исторический вариант, хранивший идеи мастера. С другой стороны, “свержение” традиционной каллиграфии позволяет искусству письма стать более повседневным и современным. Именно так считает Лю Чао, считая, что новые медиатехнологии и сферы информационного пространства будут занимать главенствующие позиции [6, с. 209].

Особая роль дизайна в современном обществе также обусловила поиск новых форм каллиграфии. Теоретик дизайна Дан Шэн напоминает, что в широком смысле письменность принадлежит к графике, поэтому основы графического дизайна, связанные с образованием формы, пространством, фактурой, цветом и т. д., также находят свой отклик в иероглифике. Установление связей особой визуальной формы с окружающей жизнью и письмом иероглифов делает графическую передачу информации более эффективной [3, с. 94].

Знакомство с образцами известных в древности каллиграфов для современных дизайнеров Дан Шэн считает полезным, но предостерегает от слепого заимствования. По его мнению, в конечном итоге, важна главная цель – создание конкретного дизайнерского

продукта, и здесь разница в эстетике традиционной каллиграфии и требованиям к современной упаковке может сыграть отрицательную роль, в то время как отступления от классических образцов способствуют успешному решению поставленной дизайнерской задачи [3, с. 111].

Солидарен с Дан Шэном и Шэнь Чжоя, утверждая, что дизайн шрифта и каллиграфия не тождественны, но взаимосвязаны, поскольку дизайн использует формы каллиграфии для обогащения своего содержания и получения эффектных результатов [11, с. 24].

В целом, приведенная дискуссия сводится к двум основным позициям. Часть практиков и теоретиков, не отрицая изменившейся ситуации на рубеже тысячелетий и необходимости поиска новых выразительных средств, призывает строить их на традиционной основе, характерной для известных образцов китайской каллиграфии. Их оппоненты призывают смелее отходить от традиций, ориентируясь на европейское авангардное искусство, как теоретически, так и в плане визуальных образов. При этом существует и важная, объединяющая два противоположных лагеря, платформа, не отрицаемая ни одной из сторон, а именно: понимание синтетической всеобъемлющей природы каллиграфии, которая соотносится с различными видами искусства. На этой основе возможны различные “построения” каллиграфии, в том числе в области графического дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Дунлин. Сборник китайской современной каллиграфии / Ван Дунлин. – Сянган : Чжунго мэйшу чубаньшэ, 2004. – 412 с.
2. Ван Наньмин. Ознакомление с китайской каллиграфией / Ван Наньмин. – Наньцзин : Цзянсу цзяюй чубаньшэ, 1994. – 222 с.
3. Дан Шэн. Шрифт, знак и композиция / Дан Шэн. – Сиань : Шаньси жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2000. – 138 с.
4. Ло Ци. Размышления о современной каллиграфии / Ло Ци. – Ханчжоу : Чжунго мэйшу сюеюань чубаньшэ, 2001. – 242 с.
5. Ма Чен Сян. Эстетика современной каллиграфии / Ма Чен Сян // Взгляд искусства. – 1989. – № 2. – 96 с.
6. Пу Лепин. От китайской современной каллиграфии до иероглифического искусства / Пу Лепин, Го Яньпин. – Чэнду : Сычуань мэйшу чубаньшэ, 2005. – 356 с.
7. Сун Дун. Картина водой (ноябрь, 2006) / Сун Дун/ – Режим доступа : <http://tech.163.com/06/1123/14/30KDBPLE0009231V.html>
8. Чэнь Чжэньлянь. Собрания работ современной каллиграфии / Чэнь Чжэньлянь. – Ханчжоу : Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1998. – 111 с.
9. Чжан Юй. Размышления о каллиграфии / Чжан Юй, Шэнь Минь. – Чанша : Хунань мэйшу чубаньшэ, 2003. – 272 с.
10. Чжу Цин Шэн. Размышления о философии искусства / Чжу Цин Шэн. – Бэйцзин : Шан у инь шу гуань, 2000. – 285 с.
11. Шэнь Чжоя. Шрифт и композиция / Шэнь Чжоя. – Шанхай : Дунфан вэнхуа чубаньшэ, 2008. – 80 с.

REFERENCES

1. Wang Dongling (2004), Collection of Chinese contemporary calligraphy, Hong Kong, Zhongguo meyshu chubanshe. (in Chinese).
2. Wang Guiyang (1994), Introduction to Chinese calligraphy, Nanjing, Jiangsu tszyaoyuy chubanshe. (in Chinese).
3. Dan Sheng (2000), The font sign and composition, Xian, Shanxi People's meyshu chubanshe. (in Chinese).
4. Luo Qi (2001), Reflections on Modern Calligraphy, Hangzhou, Zhongguo meyshu syueyuan chubanshe. (in Chinese).
5. Ma Chen Xiang (1989), Aesthetics of contemporary calligraphy, Look art, no 2. (in Chinese).
6. Lepine Pu and Guo Yanping (2005), From the Chinese contemporary calligraphy to hieroglyphic art, Chengdu, Sichuan meyshu chubanshe. (in Chinese).

7. Song Dong (2006). Painting with water, available at: <http://tech.163.com/06/1123/14/30KDBPLE0009231V.html>. (in Chinese).
8. Chen Chzhenlyan (1998), Assembly works of modern calligraphy, Hangzhou, Zhejiang People's meyshu chubanshe. (in Chinese).
9. Zhang Yu and Shen Ming (2003), Thinking of Calligraphy, Changsha, Hunan meyshu chubanshe. (in Chinese).
10. Zhu Qing Sheng (2000), Reflections on the philosophy of art, Peiching, Shang Wu Yin Shu Guan. (in Chinese).
11. Shen Joyal (2008), Font and composition, Shanghai, Dongfang venhua chubanshe. (in Chinese).

УДК 738:392.5

Галина Івашків

КЕРАМІЧНІ ВИРОБИ У ВЕСІЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ

У статті проаналізовано основні форми, функціональне призначення й мистецькі особливості глиняних виробів, які використовували у весільному обряді. Йдеться про малі та великі горщики, чарки, миски, полумиски, тарілки, глечики, куманці, баклаги, барила, предмети у вигляді птахів та тварин і т. ін. Вказано, в яких гончарних центрах виробляли таку кераміку, названо імена майстрів.

Ключові слова: керамічні вироби, функціональне призначення, форма, декор, весілля, обряди.

Галина Івашків

КЕРАМИЧЕСКИЕ ИЗДЕЛИЯ В СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ УКРАИНЦЕВ

В статье проанализировано основные формы, функциональное назначение и художественные особенности глиняных изделий, которые использовали в свадебном обряде. Речь идет о малых и больших горшках, стопках, мисках, полумисках, тарелках, кувшинах, куманцах, баклагах, бочонках, предметах в виде птиц и зверей и т. п. Указано, в каких гончарных центрах производили такую керамику, названо имена мастеров.

Ключевые слова: керамические изделия, функциональное назначение, форма, декор, свадьба, обряды.

Galyna Ivashkiv

EARTHENWARE IN WEDDING RITUALS OF UKRAINIANS

In their wedding rituals the Ukrainians made use of various earthenware, namely crockery and kitchen earthenware as well as figure ceramics for beverages. This topic has not been specifically explored in researches on art criticism up till now. Descriptions of the particular use of earthenware in wedding rituals can only be found in ethnographic papers. The given paper analyzes major shapes and artistic specificity of the decor of crocks, tumblers, bowls, soup plates, plates, jars, flat crocks, flasks and earthenware in the shape of birds and animals in the context of functional use of these objects in "wedding scenarios".

In the decor of earthenware one can see separate scenes of the wedding ceremony, for example the bride's profile with a wreath on her head and a flower in her hand that are depicted at the bottom and on the sides of the bowl. O. Slastion's plate vividly depicts figures of co-parents-in-law.