світу, самовизначення, а засвоєний засіб духовно-практичної і духовно-теоретичної діяльності, дозволяє гармонійно і творчо конструювати і досягати мети свого життя і діяльності.

У цьому сенсі, розуміння естетичних ідеалів щодо продуктів дизайнерської діяльності повинно виходити, перш за все, з доцільності їх подальшого використання людиною, збереження природних ресурсів та принесення користі природі та людству.

Таким чином, справляючи значний вплив на процес професійної підготовки і становлення майбутніх дизайнерів, естетична культура формує іншу, нову якість мислення, започатковує розвиток у людини цілої низки загальнокультурних здібностей на вимогу часу.

З огляду на це, актуальною є проблема, що спрямована на підготовку майбутнього дизайнера в єдності професійно-практичного досвіду та формування його естетичної культури в сучасних умовах зміни пріоритетності дизайнерської освіти, тобто цілісного підходу до фахової, психолого-педагогічної, методичної та науково-дослідницької діяльності, формування особистісних смислів не лише в межах моно художнього простору дизайну, але й в умовах вирішення проблеми його цілісного розвитку в контексті інтеграції, взаємопроникнення різних видів художньої діяльності, їх взаємозв'язків та активної взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Естетика: навч. посібник / [Колесніков М.П., Колеснікова О.В., Лозовой В.О. та ін.]; за ред. В.О. Лозового. – К.: Юрінком Інтер, 2003. – 208 с.*
2. *Комарова А.И. Эстетическая культура личности / Алина Ивановна Комарова. – К.: Вища школа, 1988. -- 152 с.*
3. *Корниенко В.С. О законах красоты / Василий Степанович Корниенко. – Х.: Изд-во Харьковского ун-та, 1970. –224 с.*
4. *Липский В.Н. Эстетическая культура и личность / Владимир Николаевич Липский. – М.: Знание, 1987. – 128 с.*
5. *Лісова С.В. Естетична культура особистості як складова підготовки майбутнього фахівця в системі професійної освіти / С.В. Лісова // Вісник Житомирського державного університету ім. І.Франка. – 2010. – Вип. 50. – С. 60—63.*
6. *Прусак В.Ф. Організаційно-педагогічні засади підготовки майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах України: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Прусак Володимир Федорович. – Івано-Франківськ, 2006. – 211с.*

Роман Силко
(Чернігів, Україна)

ГОТФРІД ЗЕМПЕР ТА ПОШУКИ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ДИЗАЙНУ

У статті аналізуються етнокультурні основи української проектної культури в історичному контексті становлення теорії та практики європейського дизайну. Висвітлюється важлива роль німецького архітектора та теоретика мистецтва у цьому процесі та його вплив на розвиток європейської та української художньо-промислової освіти.

Ключові слова: *етнодизайн, дизайн-освіта, художньо-помислова освіта.*

This article analyzes ethno-cultural foundations of Ukrainian designed culture in the historical context of formation of the theory and practice of European design. The author reveals the important role of the German architect and theorist of art in this process and its impact on the European and Ukrainian art and industrial education.

Keywords: *ethnodesign, design education, art and industrial education.*

Захист самого ремесла, як колективної пам'яті народу, бажання не втратити своєї природи є сьогодні однією з найважливіших задач, орієнтованих на етнокультурну проблематику проектних культур. Однак, на сучасному рівні вирішується питання не лише їх фізичного збереження. Виступаючи на захист ремесел, теоретики і практики дизайну вбачають сьогодні в них джерело інновацій. Зокрема, такої позиції дотримуються: М. Станкевич, Ю.Серьогін, О.Хмельовський, Р. Шмагало, В. Тименко, П.Татіївський, В. Даниленко, А.Руденченко та інші.

У своїй доповіді «Етнодизайн: етнокультурне коріння та глобалізаційна крона» доктор філософії, професор Ю.Л. Афанасьєв висловив дискусійну думку, що етнодизайн − це перехідний період між декоративно-прикладним мистецтвом та національним дизайном [6]. Поняття «Етнодизайн» є досить молодим і багатогранним водночас. Це зумовлює виникнення різних (часом полярних) поглядів на це важливе для української культури явище. Для кращого розуміння та усвідомлення сутності певного явища вкрай корисним є використання принципу історизму. Тому **метою** нашої статті є розкриття особливостей становлення європейської та української проектної культури, що відбувалося на базі вивчення традицій прикладного мистецтва. Важливе місце у цих процесах належало німецькому архітектору і теоретику мистецтва Готфріду Земперу.

Що стосується походження та хронології „академічного" дизайну, то тут переважна більшість дослідників сходяться на думці, що він зароджується в надрах прикладного мистецтва у другій половині XIX століття у відповідь на стрімкий науково-технічний прогрес та машинне виробництво (Р. Розенталь, М. Каган, Н. Ковешнікова, В. Рунге, Т. Бистрова, М.Морозова, В.Даниленко, С. Мигаль, М. Станкевич, В.Кардашов та ін.). Саме в цей період були сформульовані головні положення теорії та творчі принципи дизайну, закладаються основи дизайн-освіти.

Розвиток промислових технологій, необхідність освоєння нових технічних форм, створення промисловим способом нових речей та недосконалість їх перших зразків, все це провокувало конфлікт між машинним виробництвом й естетичними поглядами суспільства. Ремесла починають занепадати. Відбувається порушення фундаментальних принципів та криза у галузі формотворення предметного світу.

У відповідь на ці процеси в Англії зародився „Рух за оновлення мистецтв та ремесел", який охопив майже всі регіони Європи. Його натхненником був Дж. Рескін та його послідовник В. Морріс, які представляли, за В. Ароновим, романтико-історичний напрямок. Вони звеличували ручну працю, відроджували ремесла, а протиріччя між технікою та мистецтвом вирішували шляхом повного заперечення техніки та машинного виробництва.

Однак існував й інший напрямок, який базувався на усвідомленні та визнанні ролі техніки у виробництві речей. Яскравим представником цього напрямку був відомий німецький архітектор та теоретик мистецтва Готфрід Земпер. Він, за свідченнями К. Фремптона, за десять років до того, як В. Морріс та його соратники створили свої перші предмети домашнього вжитку, розглядав вплив індустріалізації та масового споживання на прикладне мистецтво й архітектуру. На відміну від Дж. Рескіна, В. Морріса та їх послідовників, Г.Земпер на основі дослідження прикладного мистецтва прагнув відновити колишню єдність мистецтва і техніки у нових умовах машинного виробництва. У своєму знаменитому вченні про стиль на основі закономірностей прикладного мистецтва, він створив практичну теорію формотворення, яка б слугувала для художників своєрідним керівництвом, путівником із застосування основних закономірностей естетичної практики в умовах технічного прогресу. Більше того, німецький дослідник Ю. Пауль назвав „Практичну естетику" Г. Земпера першим посібником з дизайну. Земпер справедливо вважається одним з піонерів дизайну. Саме Г. Земпер, за Ю.Борєвим розробив основи технічної естетики як теорії дизайну, теорії освоєння світу за законами краси промисловими засобами. [1, с.

23].

Теоретичні дослідження Г.Земпера, які багато в чому випередили свій час, послужили основою для формування в проектній ідеології концентрації раціоналізму, відіграли значну роль у розвитку промислової культури, вплинули на становлення педагогічних концепцій дизайн-освіти. Адже принципи його програми з підготовки художників для промисловості, яку він розробив на прохання принца Альберта, були запозичені, як свідчать Р. Розенталь та Х. Ратцка, по всій Європі у навчанні художньому ремеслу [5, с. 21]. А його Південно-Кенсінгтонський музейно-педагогічний комплекс став взірцем для аналогічних центрів, які створювалися в європейських країнах. За словами К. Фремтона, ідеї Г. Земпера поступово стали складовою німецької теорії культури XIX століття.

Наприкінці XIX століття починається рух за відродження стилістичної єдності пластичних мистецтв. Стиль модерн в архітектурі та прикладному мистецтві, якому передували теоретичні роздуми Г. Земпера та практичні досліди В. Морріса представляє собою першу спробу повернутися до синтетичного розуміння пластичної культури, до єдиного „великого" стилю, куди органічно входять і монументальний живопис, і архітектонічно продумана скульптура, і вся художня обробка матеріального середовища. Багато крупних майстрів звертаються до роботи у галузі прикладного мистецтва. Ці пошуки супроводжуються пожвавленням принципу відкритого конструювання та переважання експресивної функції форми; відбувався подальший розвиток ідеї дизайну як мистецтва.

Центром оновлення архітектури, ремесла та промислової продукції у цей час стає Німеччина, яка, прагнучи вийти на нові ринки, що традиційно охоронялись старими морськими державами, систематично вивчала продукцію своїх суперників та за допомогою типологічного відбору й переробки поступово створила машинну естетику XX століття.

Єдиною стала точка зору про нагальну необхідність свідомого тісного співробітництва художників та промисловців. Принцип доцільності, обґрунтований ще у 1860-х роках Г. Земпером, і який розвивався французьким архітектором Е. Віолле ле Дюком, почав, нарешті, багатьма трактуватися як естетичний. Починають активно розвиватися ідеї функціоналізму та конструктивізму, які, на переконання В. Рунге, значною мірою визначило вчення Г. Земпера [7, с. 20].

Знаменною подією стає створення у 1907 році промисловцями спільно з видними діячами мистецтв (Г.Мутезіус, П.Беренс, Х.Ван де Вельде та ін.) Німецької художньо-промислової спілки (Веркбунду). Промисловці та незалежні художники почали розуміти один одного. Члени Веркбунду присвятили себе питанням покращення ремісничого навчання та створенню центру, який би сприяв реалізації цілей організації. Як зазначає К. Фремптон, незважаючи на різнорідну природу, Веркбунд повністю розділяв погляди Г. Мутезіуса про нормативний дизайн для промислового виробництва. Саме Г. Земпер у своїх працях, за словами В. Аронова, певною мірою зумовив ту логіку предметно-просторового мислення, яка була характерною для майстрів архітектури і прикладного мистецтва кінця XIX – початку XX століття (А. Ван де Вельде, П. Беренса, Г. Мутезіуса, А. Лооса) [3, с. 307]. Своєю діяльністю Веркбунд сприяв становленню функціоналізму, широкому та швидкому визнанню продукції масового промислового виробництва, прогресу художніх ремесел.

Веркбунд підготував ґрунт для діяльності Баухауза – першого навчального закладу, для підготовки художників для роботи у промисловості. Його заснував у 1919 році В. Гропіус, учень П. Беренса. За короткий час „Баухауз" став справжнім методичним центром у галузі дизайну. Вклад Баухаузу у розвиток теорії та практики дизайну полягає в тому, що ця школа першою втілила ідею злиття мистецтва з масовим виробництвом. Баухауз запровадив практику міждисциплінарної освіти. В цьому Ковешнікова вбачала втілення в життя принципів Г. Земпера зі знищення принципових

відмінностей при навчанні архітектора та „прикладника-декоратора” [4]. Вітчизняний дослідник дизайну В. Татіївський також відзначає, що „... ідеї Г. Земпера підняли на нову висоту функціоналісти і конструктивісти з оточення Баухаузу та Ле Корбюзьє” [8, с. 51].

Короткий огляд становлення європейського академічного дизайну дає змогу стверджувати, що він зародився і розвивався в межах прикладного мистецтва, поступово зменшуючи розрив між технікою та мистецтвом. Саме джерельна база традиційного прикладного мистецтва, яке активно відроджувалося в усіх європейських країнах стала основою розвитку теорії та практики дизайну.

Але найбільш переконливим доказом можливості та ефективності розбудови українського національного дизайну на базі традицій вітчизняного прикладного мистецтва є розгляд тих процесів, які відбувалися в українському мистецтві та художній промисловості на тлі загальноєвропейських мистецьких змін та становлення академічного дизайну.

Найбільш ґрунтовною в цьому плані є монографія львівського вченого Р. Шмагала „Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції” [9] , в якій автор подає цілісну картину розвитку української мистецької освіти в межах загальноєвропейських процесів зазначеного періоду. Серед інших автор виділяє такі характерні особливості українського мистецького процесу, на які ми можемо спиратися:

– український мистецько-освітній процес розвивався у контексті радикальних змін в економічному, суспільно-політичному і культурному житті Європи і був тісно з ним пов’язаний;

– еволюційний розвиток «Руху за оновлення мистецтв і ремесел» від збереження і популяризації традиційного ремесла до вироблення естетичних засад художньої промисловості, яка стала масштабним явищем;

– фахова реміснича і художньо-промислова освіта, а також музейна діяльність виявились, за Р. Шмагалом, необхідними структурними ланками в системі історично випробуваних форм мистецької та виробничої самоорганізації;

– перед художньо-промисловою освітою постали нові завдання: визначення співвідношення технічної праці та мистецького начала у навчанні; знаходження шляхів взаємодії традиційної народної естетики та новітньої індустріально-технічної.

Шмагало Р. яскраво змальовує тодішні події: „...осмислення масштабності творення викликало масштабність творчості, в якій мистецькі здобутки всієї минувшини і народної традиції переплавлялися в горнилі сучасності, озаріннями своїми сягаючи надсучасності” [9, с. 527].

Татіївський В.М., досліджуючи становлення вітчизняного дизайну, засвідчив опосередкований вплив ідей Г. Земпера на творчу діяльність української майстрині Є. Прибільської, яка глибоко досліджувала вітчизняні ткацькі промисли та створила у часи Першої світової війни 10 майстерень ткацтва і вишивки на Буковині. Вона вивчала народні мотиви і адаптувала їх для машинного виробництва [8, с. 65]. Також дослідник прослідковував певний вплив поглядів Г. Земпера на діяльність М. Бойчука, який, розвиваючи їх, стверджував потребу співдії архітектури і мистецтва, виробництва і художньої творчості, відстоював погляди про синтез мистецтв та універсалізм праці митця [8, с.67].

Освітні ідеї Г. Земпера також активно використовувались в Україні у процесі формування системи художньо-помислової освіти у друій пол. XIX ст. Яскравим підтвердженням цьому може слугувати заснування Львівського художньо-промислового музею (1873) та художньо-промислової школи при ньому за принципами, розробленими Г. Земпером. Подібні музейно-педагогічні комплекси як прогресивна форма організації художньо-промислової освіти, розроблена Г. Земпером, були засновані в Англії, Австрійській імперії, Російській імперії.

Своєрідним підсумком огляду мистецьких процесів в Україні в період становлення європейського академічного дизайну може слугувати висновок В. Татіївського: „...впродовж періоду з 80-х років XIX століття до 20-х років XX в Україні сформувалася струнка інфраструктура художньо-промислової освіти, становлення якої відбувалось у межах загальноєвропейських художніх процесів [8, с. 83]. До подібного висновку приходить і Р. Шмагало, наголошуючи, на співіснуванні та взаємодії професійного і народного мистецтва, яка породжувала якісно нову форму художньої культури.

Але такий стрімкий злет національного мистецтва та мистецької освіти на базі вивчення українського народного мистецтва одночасно із засвоєнням надбань європейської мистецької теорії та практики був різко зупинений радянським тоталітарним режимом. З цього приводу Р.Шмагало пише: „Радянська влада насильницьки перервала живі, пульсуючі мистецькі і мистецько-освітні процеси, позбавила їх самої серцевини – вільного пошуку на ґрунті традиції та спадкування мистецьких досягнень” [9, с. 419].

Ми цілком погоджуємося з думкою Р.Шмагала, що сучасні проблеми мистецької освіти значною мірою ідентичні з тими, які вирішувалися у кінці XIX – на початку XX ст. [9, с. 9].

Середовищне відчуження, помітна деградація предметного, архітектурного та природного середовища, у розповсюдженні якої є винним і дизайн – це симптоми культурно-екологічної небезпеки. На думку вітчизняних та зарубіжних дослідників, наступає епоха екологізації проектної культури, яка буде домінуючим ціннісним орієнтиром третього тисячоліття. Поступово приходить розуміння, що прості матеріальні потреби не можуть бути абсолютною цінністю ані в житті, ані в дизайні. У потоці загальнокультурних цінностей все частіше звучить тема традиційного народного мистецтва, регіональних культурних цінностей, на основі яких починає створюватись новий авангардний напрямок. Тут тісно переплітаються турбота про охорону народних ремесел та спроба відродження втраченої своєрідності культури, забутої у предметному світі „інтернаціонального” дизайну. Таким чином, наступ техносвіту на природні та культурні цінності, криза „інтернаціонального стилю” обумовили зростання інтересу до матеріального світу як відображення культурних традицій, його етнокультурній своєрідності. Визнаючи культурну спадкоємність традицій, новий етнокультурний напрямок вбачає, передусім, в традиційному ремеслі колективну пам’ять народу.

Останнім часом активно відбувається процес формування нового явища у проектній культурі, основний пафос якого полягає в його культурно-екологічному спрямуванні, що прагне вирішити протиріччя типу „інтернаціональне – національне”, „традиції – інновації”, „специфічне – універсальне”.

Звернення до традиційних ремесел, усвідомлення їх ролі у розвитку сучасної проектної думки є, мабуть, визначальними векторами сучасної культурно-екологічної версії дизайну. Взірцями у цьому відношенні повинні слугувати школи дизайну таких країн як Японія, Італія, Фінляндія, спеціалісти яких користуються найбільшою популярністю у світі. Слід підкреслити, що історія дизайну, як її розуміють у зазначених країнах, – це передусім історія національного дизайну, який корініться у традиціях матеріальної культури цих країн, зовсім не схожих ані за природними, ані за історичними, ані за соціокультурними параметрами. Таким чином, дизайн, який усвідомлює свою етнокультурну ідентичність, вбудованість у процес загальнокультурного розвитку, передусім підкреслює свою національну своєрідність, яка виділяє його серед інших культур.

Характерним повинно стати відношення до традиційних ремесел як до хранителя і джерела колективної пам’яті народу, який увібрав багатовіковий досвід формування предметно-просторового середовища та середовища регіону і здатний потенційно вирішити альтернативу „специфічне-універсальне”, оскільки істинно

народне завжди є універсальним.

Отже, розглянувши особливості зародження і становлення академічного дизайну в Західній Європі, мистецько-освітні процеси, що відбувалися на цьому тлі в Україні та враховуючи сучасні тенденції у сфері дизайну, можемо стверджувати, що розвиток українського національного дизайну повинен базуватися на ґрунті невичерпних традицій народних ремесел і прикладного мистецтва, які є втіленням пам'яті народу і протягом багатьох віків зумовлювали предметно-просторове середовище українця. На переконання вітчизняного дослідника П. Татіївського, своєрідність українського дизайну повинна виявлятися через переосмислення наших історичних культурних традицій у сфері протодизайну. „В руслі усіх процесів і течій, що сприяють розвиткові українського дизайну, першоосновою є і залишається українське декоративно-ужиткове мистецтво", – пише він. [8,с. 74].

Своєрідним підтвердженням і розвитком таких міркувань можна вважати твердження В. Даниленка: «Українська дизайнерська культура повинна розвиватися на основі активного пошуку форм діалогу національного з глобальним в ній: відтворювати предметно-просторові структури, пов'язані із глибинною традицією та водночас генерувати інноваційні форми для вигідного оновлювання національного менталітету в діалогах з іншими культурами» [2, с. 356].

Звичайно, створення національної творчої концепції дизайну, українського національного стилю, потребує значної кількості досліджень і певного часу, але, як свідчить досвід Японії, яка за досить короткий час створила власний неповторний стиль, заснований на істинному новаторстві та тонкій універсалізації національного культурного спадку, це є цілком можливим і конче необхідним для нашої молодої держави.

Напрочуд корисним в цьому плані є вчення Г.Земпера, який розвиток технічної естетики повязував з глибинними дослідженнями прикладного мистецтва. Його теорія формотворення може стати дієвим чинником у формуванні українського національного стилю дизайну, оскільки розкриває об'єктивний механізм трансформації найдавніших форм-типів прикладного мистецтва під впливом змін матеріалів та технологій. Також його концепція художньо-помислової освіти може стати основою для оновлення змісту і форм сучасної національної дизайн-освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Борев Ю. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511с. – С. 23.*
2. *Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури XX століття (національний та глобалізаційний аспекти): дис. ... доктора мистецтвознавства: 05.01.03 / Даниленко Віктор Якович. – Харків, 2006. – 401 с.*
3. *Земпер Готфрид Практическая естетика / Готфрид Земпер: [пер. с нем. В.Г. Калиша]. – Москва: Искусство, 1970. – 319 с.*
4. *Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: Учеб. Пособие / Н.А. Ковешникова. –М.: Омега-Л, 2005. – 224 с.*
5. *Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка; пер. с англ. Д.В. Сильвестров. – М.: Искусство, 1971. – 223 с.*
6. *Руденченко А. Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору / А.А. Руденченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя, № 10 (Ч.3), 2014. Електронний ресурс: [http://library.udpu.org.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2014/10_3/22.pdf].*
7. *Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна. Учебное пособие / В.Ф. Рунге, В.В. Сеньковский. − М.: МЗ-Пресс, 2003 – 252 с. – С. 20.*
8. *Татіївський П.М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні: дис... кандидата технічних наук: 05.01.03 / П.М. Татіївський. – К., 2002 р. – 170 с.*

9. *Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р.Т. Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с.*

Євгенія Гайова
(Київ, Україна)

ЗВИЧАЄВО-ОБРЯДОВА КУЛЬТУРА ЛЬВІВЩИНИ В КАЛЕНДАРНИХ СВЯТАХ ЗИМОВОГО ЦИКЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ЕТНОГРАФІЧНИХ ПОЛЬОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ)

У даній статті розглядається колекція традиційної різдвяної атрибутики, подарованої Володимиром Шагала із с. Нижанковичі Старосамбірського району Львівської області, яка зберігається у фондах Національного музею народної архітектури та побуту України.

Упродовж XX ст. відбулися значні зміни у всіх видах обрядовості українців і календарній зокрема.

Починаючи з 90-их років XX століття, ми спостерігаємо, як 7 січня у різдвяні дні виходять колядники і заповнюють вулиці Львова і всіх сіл та містечок Західної України з різдвяними шопками, зірками, звіздами, співаючи різноманітні колядки. На Львівщині різдв'яна обрядовість українців зберегла основні структурні елементи з текстовим супроводом, атрибутикою і діями.

У фондах Національного музею народної архітектури та побуту України в Києві є дивовижна колекція різдв'яної атрибутики, подарована Володимиром Шагала, який власноручно виготовив різноманітні різдвяні прикраси і звичаєву різдвяну атрибутику в кількості 57 штук на зразок тих, які побутували в Галичині.

У кожному селі, місті за багато століть з'явилися свої звичаї, примівки, страви та віншування під час святкування Різдва. І добре, що є на нашій землі люди, які зберігають та популяризують народну пам'ять, які доносять і відроджують цей загадковий світ вифлеємських звізд, різноманітних зірок, вертепів, шопок – традиційних різдв'яних виробів, з якими колядувала Західна Україна.

Володимир Шагала

Народився Володимир Шагала у 1919 році у селі Клоковичі Перемишлянського повіту Львівського воєводства, там і закінчив початкову школу (нині це Польща). Після переселення в Україну працював у клубі художником-оформлювачем, потім художником на місцевій меблевій фабриці, а коли вийшов на пенсію, продовжив і поглибив своє улюблене заняття – записувати, зарисовувати та вивчати етнографічні пам'ятки рідного краю.

Володимир Шагала розповідав, що занотовувати почав дякуючи мамі, яка зимовими вечорами розповідала казки, які читала у книжках та самостійно складала. А коли її не стало, він по пам'яті записав 75 маминих казок.

На цьому його етнографічна збірка не скінчилася. Серед його записів є і опис рідного села, і тисяча архаїчних слів, є оповідки про історію навколишніх сіл та містечок, є старі вірування та гаївки, щедрівки, легенди та народні прислів'я.

У 87 нарисах В.Шагала розповідається про громадські шпихліри, традицію збору кропиви для виготовлення тканини, обжинкові обряди, фестинки (ігри) та флірти (забави молоді). Зібраний ним у різні роки різноманітний етнологічний матеріал, систематизований і представлений у збірках: «Вогняний перстень». «Судьби і долі