

УДК 904(477)

Забашта Р. В.,
*кандидат мистецтвознавства
провідний науковий співробітник
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології НАН України, Київ
e-mail: rostyslav.zabashta@gmail.com*

ДО ПИТАННЯ ПОСЛІДОВНОСТІ ВИКОНАННЯ РІЗЬБ ЗБРУЦЬКОГО ІДОЛА ТА ЧИННИКІВ ЙОГО НЕДОРОБКИ: ФАКТОГРАФІЯ, АНАЛІЗ, СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Проблема атрибуції Збруцького ідола (далі – Зб. і.): стовпової багатофігурної рельєфної композиції, виявленої 1848 р. в р. Збруч у межах урочища Збігла (біля підніжжя гори Соколиха), що поблизу с. Городниці (нині Чортківського р-ну Тернопільської обл.) [18, с. 53; 14, с. 35], є однією із найдискусійніших як у вітчизняній, так і зарубіжній (головно – польській) історіографії. Зрівнятися з нею за тривалістю, дражливістю обговорення та принциповим значенням для об'єктивного оцінювання рівня культурного (зокрема світоглядного, релігійно-обрядового та мистецького) розвитку давнього населення Середньої Наддністрянщини та сусідніх центральноєвропейських теренів може хіба що відповідна проблематика наскельного монументального рельєфу з с. Буша Вінницької обл. і т. зв. Лопушанського Святовида: нібито давньої язичницької статуї, від якої лишилися дві пари оголених людських ніг [до колін] на постаменті придорожного хреста із с. Лопушня Івано-Франківської обл. Але якщо історико-культурна належність останніх пам'яток поступово з'ясовується завдяки ретельному аналізу доступної фактографії, строгому дотриманню наукової методи та випрацюванню стрункої логічної системи доказів [5; 6; 7; 8; ін.], то дискусія щодо походження Зб. і. донині балансує між різними, нерідко протилежними інтерпретаційними гіпотезами і припущеннями. Головна причина такого стану речей цілком очевидна: з одного боку, виразна самотність, неординарність іконографічного та об'ємно-просторового (насамперед композиційного) ладу пам'ятки, якому донині не віднайдені достатньо близькі та не-

суперечливі (щодо історико-культурного походження) аналогії; з другого – брак будь-яких супровідних археологічних матеріалів, які б сприяли більш-менш конкретному її датуванню й етнокультурному визначенню. Не додали помітного поступу у справі атрибуції Зб. і. й дотеперішні дослідження його із застосуванням методів і засобів деяких природничих наук, адже конкретні результати мікроскопічного вивчення поверхні скульптури (власливо – вапнякових напливів / відкладів на її поверхні), добути 1962 р. краківським реставратором Р. Козловським [21, s. 61–67], отримали серед археологів та істориків відмінні (фактично протилежні) історико-культурні тлумачення [21, s. 64–67; 22; 23; 10, с. 174–181; 19, s. 12–20; ін.]. Воднораз ці результати донині лишаються не прокоментованими іншими фахівцями-реставраторами і не вивіреніми із застосуванням сучасних технічних засобів та дослідних методик. Принаймні відповідний критичний аналіз не представлений донині в науковій літературі. Що ж до продовження такого роду досліджень (із залученням інструментарію відносно точних наук), то на сьогодні не спостерігається помітного поступу в цьому напрямку. Зокрема, результатів лабораторних досліджень решток червоної фарби, що були відібрані з поверхні Зб. і. під час останніх, 2022 р., заходів з його очистки й консервації, ще доводиться чекати [20; 25]. Так само лишається неопублікованим повний звіт керівниці означених консерваційних робіт К. Козел [20]; їхні результати донині оприлюднені лише частково [25; 26, (s. 10–13)]. За таких умов дослідникам лишається і надалі покладатися переважно на ретельне вивчення доступної «матеріальної частини» названого витвору¹, зокрема

1 Прикладом результативності таких студій є, скажімо, наслідки згаданих робіт із очистки скульптурної поверхні Зб. і. від пізніших поновлень і тонувань, що розпочалися у кінці серпня 2022 р. групою реставраторів SIMA ART (Art Conservation Studio) на чолі з К. Козел [26, (s. 10–12)]. У ході їх було з'ясовано, що центральний персонаж верхнього ярусу композиції має по шість пальців на обох руках, а на нижньому ярусі тильної грані відсутні будь-які риси «малого кола зі спицями» [25], зафіксованого 1960 р. Г. Ленчиком під час фотографування поверхні вказаної ділянки пам'ятки під скісним різнобічним освітленням [23, s. 22, tabl. IV: 4]. Натомість над правою долонею фігури персонажа без атрибутів було зафіксовано заглиблений «п'ятикутний елемент», вписаний в коло, а під фігурою персонажа з шаблею, властиво на площині нижче копит коня, виявлено ледь помітний силует ще однієї тварини (ведмедя?) [26, (s. 12)].

на поглиблене історико-порівняльне студіювання його іконографії, об'ємно-просторової структури, а також на розбір досі неосмислених належним чином питань, що стосуються процесу самого виконання зображень, зокрема рівня технічної викінченості різьби. Наразі спинимося на цих останніх аспектах історії пам'ятки.

При вивченні 36. і. годі не відзначити (і це вже зроблено деякими нашими попередниками, зоківна Г. Ленчиком 1964 р. [23, s. 24–25], В. Шиманським 1996 р. [24, s. 80–83], А. Тинець 2024 (?) р. [26, (s. 3)], що антропоморфні фігури трьох ярусів пам'ятки почасти відмінні між собою на різних гранях; відмінні як за розмірами, так і за рівнем опрацьованості, викінченості. Особливо це помітно на прикладі чотирьох фігур верхнього ярусу рельєфної композиції. За величиною вони поділяються фактично на дві нерівнозначні пари. Більшими головами, ширшими торсами, довшими та грубшими руками (зокрема, більшими п'ястями) наділені фігури на гранях А і D²; меншими головами, вужчими торсами, коротшими й тоншими руками (зокрема, меншими подекуди п'ястями) – фігури на гранях В і С [23, s. 24–25, tabl. II, V; 24, s. 80–82] (іл. 1–3). У двох перших випадках плечові частини рук розміщено впритул до ребер граней. Водночас їх відтворено максимально опукло, майже горельєфно; так, що межа між чільними і бічними площинами їхніх об'ємів збігаються з лініями ребер загальної стовпової структури скульптури і частково «заходять» на сусідні грані. Такий самий принцип формотворення застосовано різьбярем-виконавцем і щодо нижньої частини торсів (особливо виразно й послідовно його зреалізовано в межах граней А, В і С) (іл. 1–3). Натомість плечі фігур на гранях В і С виконані низьким рельєфом винятково в межах поверхні самих граней (іл. 2, 3). Такий розподіл параметрів між антропоморфами верхнього ярусу зaledве чи був випадковим. У ньому цілком реально добачати певний змістовий підтекст, адже розміри / масштаб, як відомо, був і лишається донині одним із основних образотворчих засобів візуального представлення ієрархії між тими чи іншими персонажами дво- і багатофігурних

2 Для розрізнення граней і ярусів використано систему позначок, запропоновану свого часу Г. Ленчиком [23, s. 21, tabl. II].

композицій, зокрема персонажами сакральними в творах культового призначення. З огляду на сказане, очевидним семантичним «партнером» богині з рогами (грань А) є божество чоловічої статі без атрибутів (грань D). У свою чергу відповідним «партнером» богині з колючкою / персьм (?) (грань В) є бог із шаблею і конем (грань С). Показово, що означена ідейно-семантична та, імовірно, обрядово-культова парність підтверджується послідовністю виконання фігур. Позаяк образ бога-войовника на грані С має виразні ознаки недокінченості різьби (див. далі), є підстава вважати, що він виконувався останнім з-поміж інших персонажів. А якщо так, то передостаннім різьбився образ богині на грані В. До цієї думки схиляє відзначена попереду особливість розміщення плечових частин рук «масивніших» антропоморфів на гранях А і D. Аби так сталося, фігури останніх персонажів давній різьбяр мав відтворити раніше за фігури (властиво торси і руки) «тендітніших» антропоморфів. Водночас, поміж більших за розмірами сакральних персонажів найпершою була відтворена, слід гадати, подоба богині з ритоном, що видніється на чільному боці збруцької стовпової композиції³. Наступною – подоба божества на тильному боці. Таким чином, хід різьблення граней відбувався буквально навхрест: спершу по лінії умовної осі між гранями А–D, а згодом – між гранями В–С. У такій послідовності процесу виготовлення теж проглядається певний змістовий підтекст, що пов'язаний цього разу, імовірно, з уявленнями про чотиристоронню (у горизонтальному вимірі) просторову структуру світобудови і відповідність кожного з персонажів верхнього ярусу рельєфної композиції певному просторовому напрямку, певній стороні світу. Принагідно зауважимо, що така непрямолінійність перебігу виконання аналізованої пам'ятки (разом із ускладненим її загальним іконографічним ладом) на-вряд чи могла бути спланованою і зреалізованою в першій половині XIX ст. Для гаданого новочасного автора «проєкту» Зб. і. / «садово-паркової скульптури» [10; 19; 1] і місцевого самодіяльного різьбяра-виконавця, які не були носіями дохристиянських

3 Безсумнівно, цій богині належало пріоритетне місце в ієрархії верховних божеств язичницького пантеону місцевого населення Середньої Наддністрянщини кінця раннього Середньовіччя.

світоглядних уявлень і вірувань, а отже, не мали жодних ідейних чинників дотримуватися відповідних духовних засад і ритуальних настанов, описаний спосіб виготовлення рельєфної композиції не мав жодного видимого сенсу. Виробничий раціоналізм і прагматизм різьбяр XIX ст. диктував йому радше послідовно-колову, а не дещо ускладнену й трудомісткішу навхресну обробку граней скульптури.

Стосовно питання технічної викінченості Зб. і., то воно теж не нове в історії наукового дослідження пам'ятки. Той-таки Г. Леньчик (1964) звернув увагу на відмінності якості формотворення персонажів верхнього, середнього й нижнього ярусів (а, b, c) грані С від подібних зображень на відповідних ярусах граней А, В і D [23, s. 22, 23–25, tabl. III, IV: 4]. Так, на верхньому ярусі (С: с) площа поверхні торса обіч рук персонажа, атрибутами якого є шабля і кінь, лишилася не повністю обробленою. Особливо виразні недоробки містяться обіч п'ясті правої руки, між передпліччями обох рук та біля плеча лівої руки. На цих ділянках поверхні скульптури простежуються опуклості фактично зайвої товщини кам'яної породи (іл. 2, 3), що лишилися не вибраними. Інакше кажучи, поверхня торса бога-войовника не була заглибленою і вирівняною подібно до відповідних ділянок у аналогічних зображень на сусідніх гранях пам'ятки. Через це частково об'єми п'ясті та передпліччя правої руки названого персонажа, а також плече і передпліччя його лівої руки представлені не у вигляді барельєфу, а у вигляді своєрідного заглибленого рельєфу. Воднораз краї невибраного шару породи, а саме: над і обіч п'ясті правиці та між передпліччями обох рук, лишилися подекуди невіривняними, «рваними». Таке виконання рук і опрацювання поверхні торса означеного персонажа Г. Леньчик свого часу назвав «побіжним» («дуже побіжним») [23, s. 24; 22, s. 12]. Однак існуючий стан різьби окресленої ділянки аналізованої пам'ятки точніше охарактеризувати терміном «недоробка» або «недокінченість». Це тим доречніше, що площини торсів аналогічних за змістом і формальними характеристиками фігур на інших гранях верхнього ярусу є вирівняними (ба більше – почасти навіть підшліфованими), а їхні верхні кінцівки відтворено у формах класичного низького рельєфу. Разючим контрастом об-

робці верхньої частини фігури бога-войовника постає і характер виконання її нижньої частини з ретельно і навіть тонко (щодо опрацювання дрібних деталей) різьбленою шаблею, що підвішена до пояса на двох пасках, і фігуркою ледь здибленого коня з довгим хвостом (іл. 2, 3). До слова, у світлі констатації технічної невикінченості верхньої частини названої антропоморфної фігури, інакше сприймається і відсутність у неї ніг. Цілком можливо, що перед нами не специфічна ознака іконографії персонажа, як гадали деякі дослідники ⁴, а та сама недоробка, адже місце для відтворення нижніх кінцівок передбачене у структурі грані С (як і у решти граней верхнього ярусу пам'ятки).

Не менш виразні ознаки технічного недоопрацювання фіксуються і на нижчих ярусах грані С. Так, на ділянці середнього ярусу (С: в) поверхня тла лишилася недостатньо заглибленою і невірвняною, через що передпліччя лівої руки фігури дрібно-масштабного персонажа сприймається почасти заглибленим рельєфом (іл. 4). Воднораз п'ясть його правиці відтворено вкрай невиразно й недбало: воно має тільки три пальці (два, включно з великим, – відсутні). Крім цього, непотоншеними (з чільного боку) лишилися об'єми ніг, через що нижній край (поділ) сорочки лишився непроробленим по всій довжині; він поданий ніби пунктирно. Стосовно зображення уляклого персонажа на нижньому ярусі (С: а), то воно демонструє кілька відмін від майже тотожної (але в дзеркальному, ніби, відображенні) фігури на протилежному боці стовпової структури ідола (В: а) й подібної фігури на сусідній ділянці ідола (А: а); відмін, які почасти реально визнати за недоробку, а почасти – за спрощення пластичного потрактування форм, яке було зреалізоване на інших гранях

⁴ На думку Г. Ленчика, незаповнена ділянка скульптури нижче подолу вбрання безногого бога-войовника могла представляти земну поверхню, по якій галопує кін [23, s. 25]. Натомість Т. Рейман (1933), а за ним В. Шиманський (1996) та деякі інші, були схильні добачати в такій реалії умовний («символічний») спосіб формотворення, до якого вдався давній різьбяр-виконавець аби зобразити божество верхи на коні (інакше кажучи, у вигляді вершника) [24, s. 82]. Натомість О. Комар і Н. Хамайко характеризували безногість персонажа як ознаку його небесної сутності та сфери володінь: «безногий “бог-войовник” ширяє в повітрі» [10, с. 194; 19, s. 31].

пам'ятки. Маємо на увазі, в одному випадку, відсутність обрис торса персонажа з лівого боку й верхнього краю стегна зігнутої ноги, а також обрис його торса з правого боку (як-то можна бачити у фігури на нижньому ярусі грані В)⁵. У другому випадку – відмову автора-виконавця від рельєфного моделювання пальців рук аналізованого персонажа (як у подібних укладених антропоморфів на ділянках А: а і В: а). Пальці, що видніються на розділовій між'ярусній смузі-обручі, намічені переважно контурними лініями, які виконані, до цього ж, нечітким, невиразним заглибленням, а лише відносно легкою «пробивкою» скаргелом чи шпунтом поверхні каменю (іл. 5).

Застережена низка технічних недоробок зображень усіх ярусів грані С (переважно грані С), дає у підсумку привід констатувати невикінченість збруцької стовпової композиції в цілому, а отже, й порушити питання про конкретні причини та обставини такого стану речей.

Найвірогідніша відповідь на першу частину питання – брак часу для завершення різьби, адже недоробки Зб. і. позбавлені будь-яких ознак свідомого задуму автора-виконавця. Інакше кажучи, немає жодних підстав, аби вважати їх за своєрідний прийом мистецької мови, завдяки якому досягалося б увиразнення, а отже: і посилення, внутрішнього ідейно-образного ладу твору⁶. Це тим очевидніше, що вони стосуються зображень на поверхні лише чи переважно однієї грані. Однак потребує по-

5 Принагідно зауважимо, що правобічний край торса персонажа на ділянці В: а й верхній край його стегна окреслені лише заглибленою контурною лінією, а не виявлені рельєфно, подібно до обробки лівого краю торса й сідниць цього-таки персонажа. Факт відсутності вибірки кам'яної породи на суміжній – до правого боку фігури – поверхні тла не надається до однозначного витлумачення. Його можна визнати й умисним мистецьким прийомом (задля уникнення чи мінімізації «розриву» з фігурою колінкуючого персонажа на чільному боці ідола), і виявом незавершеності різьби. В останньому випадку контурний обрис правого боку фігури реально потрактувати залишком початкової розмітки зображення.

6 Мова про відомий прийом образотворення: *non finito*, який полягає у досягненні максимальної виразності змістового плану твору, внутрішніх його сенсів за рахунок зумисної технічної невикінченості його зовнішньої матеріальної оболонки [12, с. 9, 10–11, 23 і наступ.; 4, с. 54–55 і наступ.].

яснення ще й обставина, за якої термін виконання скульптури виявився недостатнім, обмеженим.

У суспільствах із панівним міфологічним і / чи релігійним світоглядом (особливо в суспільствах ще традиційного укладу) виготовлення сакральних зображень не було лише технічною (технічно-профанною) справою. Цей процес, зазвичай, мав статус своєрідного обрядодійства з чітко обумовленим сценарієм і нормами проведення, інакше кажучи – з певним регламентом⁷, зокрема й часовим. Прикладом подібного часового обмеження може слугувати традиція деяких слов'янських народів Центрально-Східної та Східної Європи, зокрема українців на теренах Полісся, Поділля і Закарпаття, з виготовлення ритуальних об'єктів / предметів, що зафіксовані в етнографічній літературі під назвою «обиденник», «обідень» (у значенні «одноденник»), «новина» тощо [9, с. 99–100, 361; 3, с. 131–133; 2, с. 448]⁸. Маємо на увазі невеликі дерев'яні храми (церковці / каплички), ткани рушники / полотнища та, імовірно, польові хрести з дерева, які виготовлялися за один світловий день (від сходу до заходу сонця), одну ніч чи за час від сходу сонця до півночі й призначалися для запобігання поширення різних пошестей / моровиць. [2, с. 448; 9, с. 99–100, 361; 3, с. 131–132, ін.]. Тобто вони виконувалися в екстремальних випадках, слугуючи кінцевим магічним засобом порятунку [9, с. 99–100, 361]⁹.

7 Певним проявом такого регламенту був, слід гадати, і вибір виконавців сакральних зображень. Допущеними до такого образотворчо-ритуального дійства могли бути або самі служителі культу, або посвячені в цю справу віряни / віряни-ремісники.

8 Деякі дослідники, зокрема О. Белова, небезпідставно тлумачить їх як різновид обітниць / «завітів» – добровільно взятого на себе окремою людиною чи громадою зобов'язання з виконання певних обрядів / робіт, здійснення пожертвувань, дотримання певних заборон і обмежень задля позбавлення / уникнення чи запобігання різноманітних стихійних бід (моровиць, неврожаю, війни тощо) і / чи досягнення бажаного результату в своїй життєдіяльності [2, с. 446–448].

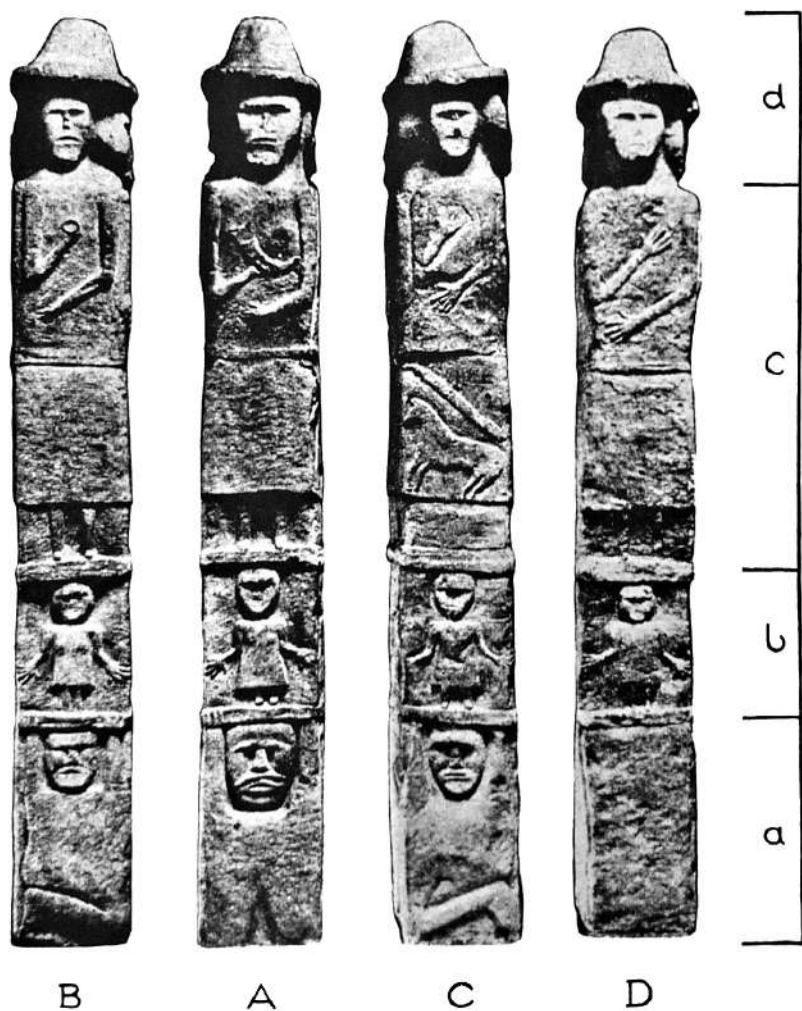
9 Характерно, що зведення означеного типу храму (що зафіксовані в літописах XIV ст.) й виготовлення необхідного внутрішнього начиння починалося фактично з нуля: із заготівлі деревини в лісі й перевезення її до місця новобудови [9, с. 361]. Усе це вимагало, вочевидь, зусиль чималої кількості людей [Там само].

З огляду на такий ряд аналогів реально висловити припущення, що майстер-виконавець Зб. і. не цілком вклався у визначений певною релігійно-обрядовою нормою термін виконання сакральних різьб і мусив згорнути свою роботу, не довівши її до належного рівня загальної технічної викінченості. Показово водночас, що описані недоробки не були усунені пізніше, коли аналізована стовпова рельєфна композиція вже функціонувала як об'єкт культу [21, s. 64–65]. Схоже на те, що після завершення роботи над виготовленням ідола, будь-які недопрацювання, прогалини об'ємного формотворення не мали вже жодного сенсу для вірян і сприймалися ними як допустима і прийнятна реальність ¹⁰. Принагідно слід зважити й на можливе моно- чи поліхромне покриття-оздоблення скульптури, яке, безсумнівно, дещо нівелювало всі недоробки різьби.

Таким чином, наведений фактаж та його коментування, з одного боку, слугує додатковим доказом автентичності Збруцького ідола ¹¹, а з другого – засвідчує актуальність явища невикінченості / незавершеності сакральних зображень і для культурного спадку язичницького населення Середньої Наддністрянщини періоду раннього Середньовіччя.

¹⁰ До слова, історії мистецтва відомо чимало прикладів незавершеності зображень, зокрема в спадку давньогрецької та середньовічної церковної скульптури Західної Європи. Серед них є такі, що використовувалися за прямим початковим призначенням [див., напр.: 17, S. 10–20, 28–34, 78–80, 84–85 und andere].

¹¹ Додаткова аргументація на користь автентичності З. і. міститься в публікаціях Г. Леньчика [22; 23], В. Шиманського [24; ін.], Ю. Писаренка [13; 14; 15; 16; ін.], В. Петрухіна [11], А. Тинець [26] та ін.



Іл. 1. Збруцький ідол (вигляд усіх чотирьох граней з розміткою)
(за : Leńczyk, 1964)



Грані А і С



Грані С і D

Іл. 2. Збруцький ідол: антропоморфи верхнього ярусу
на гранях А, С і D (фрагменти).
Фото Ждана Забашти



Іл. 3. Збруцький ідол:
антропоморф верхнього ярусу
на грані С (фрагмент).
Фото Ждана Забашти



Іл. 4. Збруцький ідол:
антропоморф середнього
ярусу на грані С.
Фото Ждана Забашти



Іл. 5. Збруцький ідол:
антропоморф нижнього ярусу
на грані С (фрагмент).
Фото Ждана Забашти

Список літератури

1. Бандрівський М. Збруцький ідол – пам'ятка садово-паркової скульптури поч. XIX ст.: до мотивів фальсифікації та її авторства. *Історія релігії в Україні : наук. збірник*. Ч. 2. Львів, 2016. С. 23–628.
2. Белова О. В. Обет. *Славянские древности*. Т. 3. Москва, 2004. С. 446–448.
3. Боряк О. Ткацтво в обрядах та віруваннях українців (середина XIX – початок XX ст.). Київ : [б. в.], 1997. 191 (6, 8) с. : іл.
4. Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры. Москва : «Искусство», 1988. 240 с.
5. Забашта Р. До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (4). *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 1 (25). 2009. С. 17–30.
6. Забашта Р. Бушанський рельєф: формально-стилістичний аспект атрибуції. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2 (38). 2012. С. 66–89.
7. Забашта Р. Бушанський рельєф як семіотичний текст. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2 (58). 2017. С. 41–53.
8. Забашта Р. «Лопушанський Святовид» – символіко-алегорична пам'ятка середини XVIII – першої половини XIX ст.: історико-культурне та змістове визначення. *Образотворення в українському мистецькому просторі: від Середньовіччя до сучасності*. Київ, 2021. С. 81–164.
9. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография. Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. 511, (1, 8) с. : ил., карта.
10. Комар А., Хамайко Н. Збручский идол: памятник эпохи романтизма? *Rutenica*. Т. X. Київ, 2011. С. 166–217.
11. Петрухин В. Я. К дискуссии о Збручском идоле: антропоцентризм славянского язычества или парковая скульптура XIX века? *Антропоцентризм в языке и культуре*. Москва, 2017. С. 185–196.
12. Пиралишвили О. Проблемы «нон-финито» в искусстве. Тбилиси : Изд-во «Хеловнеба», 1982. 248 с. : ил.
13. Писаренко Ю. 1030-річчя Хрещення Русі та 170-річчя відкриття Збруцького ідола. *Opus Mixtum*. № 6. Київ, 2018. С. 153–174.

14. Писаренко Ю. Простір виявлення Збруцького ідола як аргумент проти його пізнього походження. *Простір в історичних дослідженнях : наук. журнал*. Вип. 4. Переяслав, 2023. С. 31–41.
15. Писаренко Ю. Проти упередженості у вивченні Збруцького ідола (щодо психології псевдонаукового популізму). *Археологія і давня історія України*. № 3 (52). Київ, 2024. С. 215–233.
16. Писаренко Ю. Г. А был ли Идол? (о статье А. Комара и Н. Хамайко). *Ruthenica*. Т. XI. Київ, 2012. С. 108–129.
17. [Blümel C.] Griechische Bildhauer an Arbeit von Carl Blümel. Berlin : Walter de Gruyter & Co. 1941. 93 [1] S. : Abb.
18. Kirkor A. H. Sprawozdanie i wykaz zabytków złożonych w Akademii umiejętności z wycieczki archeologicznej w roku 1882. *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie*. VII. 1883. S. 51–65.
19. Komar O., Chamajko N. Idol ze Zbrucza: zabytek z epoki romantyzmu? Rzeszów: Fundacja Rzeszowskiego ośrodka archeologicznego, 2013. 67 s. : il. (suplement do Materiałów i sprawozdań Rzeszowskiego ośrodka archeologicznego. T. XXXIV).
20. Kozieł K. Patyna wieków – konserwacja posagu Światowida ze Zbrucza. 2023 (maszynopis). *Dokumentacja rozliczenia grantu nr 06692/22/FPK/NIMOZ*.
21. Kozłowski R. Badania technologiczne posagu Światowida z Muzeum archeologicznego w Krakowie. *Materiały archeologiczne*. T. V. Kraków, 1964. S. 61–67.
22. Leńczyk G. A jednak autentyczny i słowiański. *Z otchłani wieków*. R. XXXI. Zs. 1. Wrocław ; Poznań, 1965. S. 9–16.
23. Leńczyk G. Światowid zbruczański. *Materiały archeologiczne*. T. V. Kraków, 1964. S. 5–60.
24. Szymański W. Posąg ze Zbrucza i jego otoczenie. Lata badań, lata wątpliwości. *Przegląd archeologiczny*. Vol. 44. 1996. S. 75–116.
25. Światowid ze Zbrucza. Słynny posąg zmienił kolor na biały, choć kiedyś był czerwony. Szymon Zdziebłowski. URL : <https://www.national-geographic.pl/artikul/swiatowid-ze-zbrucza-slynnny-posag-zmienil-kolor-230817085311>.
26. Tyniec A. Pra-polski Światowid ze Zbrucza – recepcja statui. URL : <https://mail.google.com/mail/u/0/?tab=rm&ogbl#inbox/FMfcgzQbflVppqRsMwmtBBWdTLTSLCQW>.