

ქრისტიანული კვართი და მისი თაყვანისცემა ქართულ ქრისტიანულ ტრადიციაში

ქეთევან ოჩიკიძე

საკვანძო სიტყვები: ქრისტეს კვართი, სვეტიცხოველი, ტრირი, არჟანტეი, რელიქვიების თაყვანისცემა, პილიგრიმობა, კვართის იკონოგრაფია.

სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქრისტიანული ეკლესიები, ქრისტიანობის ერთ-ერთი ყველაზე საკრალური სიწმინდის – ქრისტეს კვართის დავანების ადგილად სვეტიცხოვლის (საქართველო), ტრირის (გერმანია), არჟანტეის (საფრანგეთი) ტაძრებს ასახელებენ, სადაც მის მიმართ განსაკუთრებით ძლიერი თაყვანისცემის ტრადიცია ჩამოყალიბდა.

სვეტიცხოვლის საძირკველში ქრისტეს კვართის არსებობა ქართული მართლმადიდებლობის ქვაკუთხედად, ქართველი ხალხის ეროვნული იდენტობისა და სულიერი ერთობის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა, ხოლო ტრირისა და არჟანტეის კათედრალურებში მან საფუძველი ჩაუყარა წმინდა რელიქვიის მომლოცველობისა და მძლავრი პილიგრიმული მოძრაობის განვითარებას.

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქრისტიანოში ქრისტეს კვართის თაყვანისცემა ადგილობრივ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტს დაუკავშირდა, რამაც განაპირობა მასთან დაკავშირებული სიუჟეტების მხატვრული ასახვის სპეციფიკა. ქართულ ხელოვნებაში, დასავლეთეგრობული მაგალითების მსგავსად, კვართი ვნების ციკლის ნაწილია, თუმცა, ამავდროულად იგი მჭიდროდ უკავშირდება ეროვნულ იკონოგრაფიას, ხოლო გვიან შუა საუკუნეებში სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის სიმბოლოდაც ყალიბდება. თავის მხრივ, დასავლეთ ევროპის მხატვრულ ტრადიციაში კვართი, როგორც დამოუკიდებელი საკულტო სიმბოლო, უპირატესად მომლოცველობის ფენომენთან მჭიდრო კავშირში განიხილება.

წინამდებარე კვლევა წარმოაჩენს, თუ როგორ იქნა გააზრებული ერთი და იგივე სიწმინდე ორ განსხვავებულ ისტორიულ-კულტურულ სივრცეში და როგორც ჰპოვა მან უნიკალური ვიზუალური გამოხატულება აღმოსავლეთის და დასავლეთის ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

ქრისტიანობის ერთ-ერთ მთავარ სიწმინდეს – ქრისტეს კვართს საკუთარ სულიერ და მატერიალურ მემკვიდრეობად მიიჩნევენ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქრისტიანული ეკლესიები. კვართის დავანების ადგილად რამდენიმე ქვეყანა სახელდება – საქართველო, გერმანია, საფრანგეთი. მიუხედავად საერთოქრისტიანული საფუძველისა, მართლმადიდებლური აღმოსავლეთისა და კათოლიკური დასავლეთის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით, მაცხოვრის კვართის მნიშვნელობა და თაყვანისცემის ტრადიცია ორ სივრცეში განსხვავებული სა-

ხით ჩამოყალიბდა.

ზემოაღნიშნული კონტექსტების გამორკვევის პარალელურად, წინამდებარე კვლევის მიზანია ქრისტეს კვართის მხატვრულ-იკონოგრაფიული მახასიათებლების წარმოჩენა ქართული ხელოვნების ქრონოლოგიურ ჭრილში. სხვადასხვა ეპოქისა და კულტურული გარემოს პირობებში კვართმა ახალი ფორმა და შინაარსი შეიძინა. მათი კომპლექსური შესწავლა საშუალებას გვაძლევს გამოიკვეთოს გამოსახულებათა როგორც სიუჟეტურ-კომპოზიციური თავისებურებანი, ისე სიმბოლურ-თეოლოგიური შინაარსი და განისაზღვროს,

თუ როგორ ყალიბდება მხატვრულ პრაქტიკაში სიწმინდისადმი დამოკიდებულება და იკონოგრაფიული ტრადიციის ჩამოყალიბების გზები, ორ ქრისტიანულ სამყაროში; როგორ გარდაიქმნება ერთი და იგივე რელიგიური ფენომენის მნიშვნელობა სხვადასხვა გეოგრაფიულ და კულტურულ არეალში. აღნიშნული საკითხების გამორკვევა მნიშვნელოვნად გვესახება, ვინაიდან, ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეში, ისინი სპეციალური შესწავლის საგანი არ გამხდარა. ჩვენი კვლევა წარმოადგენს ცდას - ერთიან პერსპექტივაში გავიაზროთ ქრისტეს კვართის თაყვანისცემისა და გამოსახვის ფენომენი და სამეცნიერო დაკვირვებების საფუძველზე, ამ მიმართულებით გავამდიდროთ ცოდნა.

ქართული ქრისტიანული ტრადიციის მიხედვით, მაცხოვრის კვართის ადგილსამყოფელად მიჩნეულია სვეტიცხოვლის ტაძარი მცხეთაში. წყაროებზე დაყრდნობით,¹ ქრისტეს ჯვარცმის² შემდეგ, მისი კვართი მცხეთაში იქნა გადმოტანილი, სადაც ადგილობრივი საკულტო და სიმბოლური სივრცის ცენტრალურ ელემენტად იქცა. ამ ტრადიციასთან დაკავშირებული ნარატივები, მათ შორის წმინდა ნინოს მოღვაწეობა და კვართის დაფლვის ადგილზე ამოსული ხისგან დამზადებული „სუეტი ცხოველის“ სასწაულების აღწერა, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კვართის კულტის ფორმირებასა და მის ვიზუალურ რეპრეზენტაციაში.

ამრიგად, ქრისტეს კვართი და ცხოველი სვეტი ერთმანეთს მჭიდროდ დაუკავშირდა სვეტიცხოვლის ტაძარში, რომელიც ქართველთა სულიერი ერთობის ნიშანსცეხად იქცა. აღნიშნული გადმოცემები განსაკუთრებული სიმბოლური მნიშვნელობით აღიბეჭდა ქართველი ხალხის კოლექტიურ მეხსიერებაში.

ქართლის გაქრისტიანებიდან მოყოლებული,

ახალ და ძველათქმისეულ წმინდა ადგილებთან დაკავშირებულ ხატებათა შექმნის კვალდაკვალ, ქართველთა ცნობიერებაში ქალაქი მცხეთა მეორე იერუსალიმად იქცა. ქრისტეს კვართის დაფლვის ადგილი - მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარი - იერუსალიმის მაცხოვრის საფლავის ერთგვარი განსახიერება გახდა,³ სადაც ღმრთისმსახურების იერუსალიმური წესიც აღესრულებოდა.⁴ ტაძრის საფუძველში ქრისტეს კვართისა და ცხოველი სვეტის არსებობამ საკრალური და ისტორიული შინაარსი შეიძინა - ეს მოვლენა არა მხოლოდ ქართლის მოქცევის ამბავს დაუკავშირდა, არამედ საფუძველი ჩაუყარა სვეტიცხოვლის ტაძრის - როგორც სულიერი და კულტურული ერთიანობის ერთგვარ სიმბოლოდ ჩამოყალიბებას და ეროვნული იდენტობის განსაზღვრას. თავს დატეხილი არაერთი განსაცდელის ჟამს, სვეტიცხოველი ახსენებდა ქართველებს სიწმინდის ფლობით ხამგასმულ ღვთივგამორჩეულობას. ისტორიული თუ ლეგენდარული ფორმით ქრისტეს კვართის არსებობა სვეტიცხოველში საქართველოს ეკლესიას საფუძველს უმაგრებდა ქრისტიანულ სამყაროში.

თვალისთვის უხილავი მაცხოვრის კვართი, ქართველი ხალხისთვის ქრისტიანული რწმენის მატერიალურ სიმბოლოდ წარმოგვიდგება, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. ამ რწმენისა და ქრისტიანული სიწმინდეების თაყვანისცემის მაგალითია XII საუკუნის მეორე ნახევრის საეკლესიო მოღვაწის, ქართლის კათოლიკოს-პატრიარქის, ნიკოლოზ გულაბერისძის მიერ დაწერილი საკითხავი და საგალობელი „სუეტისა ცხოველისად, კუართისა საუფლოსად და კათოლიკე ეკლესიისად“,⁵ რომლის საფუძველზე მოგვიანებით შექმნილი აკათისტო და პარაკლისი მათ მიმართ ქებისა და ვედრების გამოხატულებაა. შუა საუკუნეებში წმინდა რელიქვიის ძალით

1 აბულაძე (რედ.), ძველი, 1963.

2 „და ვითარცა ჯუარს-აგუეს იგი, განიყვეს სამოსელი მისი და განიგდეს წილი, რაითა აღესრულოს თქმული იგი წინააღმართეყუელისა მიერ, რომელსა იტყვს: განიყვეს სამოსელი მისი მათ შორის და კუართსა ჩემსა ზედა განიგდეს წილი“ (იოანე 19:23-24, მათე 27:35, ლუკა 23:34, ფს.: 21:18). მცხეთელი ებრაელების მიერ კვართის მცხეთაში ჩამოტანის შესახებ უძველესი წერილობითი ცნობა „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს VII საუკუნის ტექსტშია დაცული და სავარაუდოდ, ეფუძნება ქართულის გაქრისტიანების უფრო ადრეულ გადმოცემას: Rapp, Studies., 2003, გვ. 111; ალექსიძე, მოქცევა, 2007, გვ. 7. მცხეთაში დაბრუნებული ელიოზის დამ განცდით „შეიტკბო მკერდსა მისსა“ ქრისტეს კვართი და იქვე აღესრულა. უძველეს საისტორიო წყაროებში ელიოზის დის სახელი არსად იხსენიება, ის უცნობია. XIX საუკუნის შუა ხანებიდან ლიტერატურაში მკვიდრდება ქალწულის სახელი - „სიდონია“, რასაც რეალური საფუძველი არ გააჩნია. იხ.: გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014.

3 გენგიური, არქიტექტურის, 2008, გვ. 278-279.

4 მგალობლიშვილი, ახალი, 2013, გვ. 16.

5 გულაბერისძე, საკითხავი, 2007.

და ცხოველი სვეტის საშუალებით აღსრულებული სასწაულები კვართის აქ მყოფობას ადასტურებს.⁶ ქართული მართლმადიდებელი ეკლესია, ყოველწლიურად, ახალი სტილით 14 ოქტომბერს, სვეტიცხოვლის ტაძარში საზეიმო მსახურებით აღნიშნავს დღესასწაულს კვართისა საუფლოდსა და სვეტისა ღმრთივბრწყინვალისა და მირონმდინარისა, მთელი ქვეყნიდან შეკრებილი მრევლის მონაწილეობით. ამრიგად, ჩვენთვის კვართის სულიერი ღირებულება და მისდამი განსაკუთრებული დამოკიდებულება საუკუნეთა სიღრმეებიდან მომდინარეობს. სვეტიცხოველი და მასში დაფლული კვართი წარმოადგენდა და წარმოადგენს ეროვნული იდენტობის ღერძს, სახელმწიფოებრივ სიმბოლოს, ქვეყნის საკრალურ ცენტრს, საქართველოს „ღმრთისაგან რჩეულობის“ იდეის საფუძველს.

რაც შეეხება კათოლიკური ეკლესიის გადმოცემებს მაცხოვრის კვართის ადგილსამყოფელის შესახებ,⁷ მათ მიხედვით, ქრისტეს უნაკერო კვართი გერმანიის ქალაქ ტრირის წმინდა პეტრეს კათედრალში დღემდე ინახება.⁸ საუკუნეების განმავლობაში, წმინდა რელიქვია არაერთხელ გამოიფინა მომლოცველებისთვის, რამაც მძლავრი პილიგრიმული მოძრაობა გამოიწვია.

შუა საუკუნეების კიდევ ერთი ცნობა კი – რუ-

ანის მთავარეპისკოპოსის, ჰუგოს მიერ 1156 წელს შედგენილი საბუთი (სავარაუდოდ, ადრეული ხანის ქრონიკების საფუძველზე მომზადებული) – შეიცავს ამბავს იმის შესახებ, რომ IX საუკუნის I ნახევარში, საფრანგეთის ქალაქ არჟანტეის (ფრანგულად: Argentueil) ბენედიქტელთა მონასტრის საგანძურში აღმოჩნდა ჩვილი იესოს შესამოსელი, რომელიც აქ კარლოს დიდის წყალობით მოხვდა.⁹ მოგვიანებით მას მოიხსენებენ უნაკერო კვართად¹⁰. რელიქვია დღეს არჟანტეის წმინდა დიონისეს ტაძარშია (XIX საუკუნე) დაცული.

რომის კათოლიკური ეკლესია ტრირსა და არჟანტეიში არ აღნიშნავს კვართთან დაკავშირებულ რეგულარულ დღესასწაულს,¹¹ თუმცა, განსაკუთრებული გადაწყვეტილებით, დროგამოშვებით (იშვიათად) აწყობს რელიქვიის საზეიმოდ გამოფენას თავგანისცემისთვის, ლიტურგიისა და საჯარო მსვლელობების თანხლებით. აღნიშნული პრაქტიკა მიუთითებს რელიქვიის მიმართ არსებული კულტის სპეციფიკურ ფორმაზე, რომელიც არ არის ჩართული სტატიკურ ლიტურგიულ კალენდარში, თუმცა ინარჩუნებს მაღალი რელიგიური და სიმბოლური მნიშვნელობის სტატუსს. ამასთან, თანამედროვე კვლევებში არ მოიპოვება კონსენსუსი, რომელიც ტრირსა და არჟანტეიში დაცული რელიქვიების ქრისტესადმი კუთვნილებას უტყუ-

6 Натроев, Мцхет, 1901, с. 99.

7 არსებობს ცნობა ქრისტეს კვართის ირანში გატანის შესახებ 1617 წელს ქართლ-კახეთი ააოხრა შაჰ აბასმა, რომელმაც მიტროპოლიტის ჯვარში მოთავსებულ სიწმინდეს მიაგნო. ამასთან დაკავშირებით იხ.: Белокуров, Дели, 1891. 1625 წელს შაჰმა სიწმინდე რუსეთის მეფე მიხეილ თევდორეს ძეს და პატრიარქ ფილარეტს მიაართვა. თხზულებაში ქრისტეს სამოსი აღნიშნულია სიტყვით – *Срачица*, რაც ითარგმნება როგორც შიდა შესამოსელი. ნაშრომში არაერთხელ მეორდება, რომ ის ეცვა ქრისტეს ჯვარცმისას და სისხლით შეიღება როდესაც ჯვარცმულ იესოს ფერდში შუბი აძგერეს (გვ. 13, 20–21, 40). ამ გარემოებაზე ჯეროვანი ყურადღება არ გამახვილებულა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, „*Срачица*“ არ შეიძლება წარმოადგენდეს მაცხოვრის კვართს. სვეტიცხოვლიდან კვართის გატანის ფაქტს, გარკვეული არგუმენტების მოშველიებით ეწინააღმდეგება ეგრის (ფსევდონიმით – „ეგრი“ თედო ჟორდანიას მოიაზრება) მიერ ხელმოწერილი სტატია: იხ.: ივერია, 1892, გვ. 2–3.

8 ლეგენდის თანახმად, იმპერატორ კონსტანტინეს დედამ, ელენემ, 327–328 წლებში წმინდა მიწაზე ქრისტიანული სიწმინდეების მოძიებისას, ძელიცხოველთან და სხვა რელიქვიებთან ერთად მაცხოვრის ჯვარცმის დროინდელი შესამოსელი აღმოაჩინა, რომელიც ტრირში იქნა გადატანილი. უძველეს ცნობას რელიქვიის შესახებ წარმოადგენს XII საუკუნის დოკუმენტი, თანახმად ამ საბუთისა, 1196 წელს, კვართი ტრირის კათედრალის კაპელა–სამლოცველოდან მთავარ საკურთხეველში გადააბრძანეს. იხ.: Nickell, Relics 2007, p. 105.

9 გადმოცემის მიხედვით, კვართი საფრანგეთში მოხვდა კონსტანტინოპოლიდან. ბიზანტიის დედოფალმა ირინემ კვართი გადასცა კარლოს დიდს, მისი კორონისაციის შემდეგ. კარლოს დიდმა ის ქალიშვილს, თეორადას (თეოდრადა) უბოძა, რომელიც არჟანტეის მონასტრის წინამძღვარი იყო. Treppa (ed.), Sindonological, 2025, გვ. 147.

10 ჩვილი იესოს შემოსევის შემდგომში უწოდებენ უნაკერო კვართს, რომელიც თითქოს ღმრთისმშობელმა მარიამმა პატარა იესოს მოუქსოვა. შესამოსელი სასწაულებრივად იზრდებოდა იესოსთან ერთად და მთელი ცხოვრების მანძილზე ეცვა. აქ მოხდა ორი გადმოცემის აღრევა. XVIII საუკუნის ბოლოს, ფრანგული რევოლუციის დესტრუქციისაგან გადარჩენის მიზნით, შესამოსელი დაანაწევრეს, მისი ნაწილები კი სხვადასხვა ადგილას გადამალეს. 1980-იან წლებში ნაწილები შეკრიბეს და კვართი შეძლებისდაგვარად აღადგინეს.

11 რომის ეკლესიის დღესასწაულთა კალენდარი.

არად დაადასტურებდა.¹² აღნიშნული გარემოება განაპირობებს რელიქვიის მნიშვნელობის ინტერპრეტაციის არა მხოლოდ როგორც ისტორიული ავთენტურობის საკითხს, არამედ როგორც რელიგიური რწმენის, ტრადიციისა და კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილს.

რომის ეკლესიის აქტიური ჩართულობით, შუა საუკუნეების ქრისტიანულ სამყაროში ფართოდ იყო გავრცელებული სიწმინდეებითა და რელიქვიებით ვაჭრობა, წმინდა ნაწილების ქურდობა. რელიქვიებისთვის ნამდვილობის წარმოსახენად მათი მფლობელები არ ერიდებოდნენ ტყუილსა და ფალსიფიკაციას. რელიქვიების ფლობა ცალკეული კათედრალის, მონასტერის ეკომონიკურ, სოციალურ, კულტურულ პოტენციალს აძლიერებდა და მათ განსაკუთრებული რელიგიური ცენტრის ლეგიტიმაციას ანიჭებდა. ეკლესია დაინტერესებული იყო შეექმნა სიწმინდის ადგილი, რომელიც მოუტანდა შემოსავალს პილიგრიმობისა და მომლოცველობის პრაქტიკით; გაზრდიდა მის ავტორიტეტს და ამით განავითარებდა მონასტერს, როგორც რელიგიურ ცენტრს, მოიპოვებდა გავლენას მორწმუნეებზე.¹³

ასეთ ვითარებაში პილიგრიმობამ დიდ მასშტაბებს მიაღწია და მთელი ევროპა მოიცვა.¹⁴ წმინდანთა ნაწილების, სხვადასხვა სიწმინდეების, მათ შორის ტრირის და არჟანტეის კვართისთვის თავყანსაცემად მისული მორწმუნეებისთვის ინდულგენციები გაიცემოდა¹⁵ და შუა საუკუნეების ადამიანს ცოდვებისგან სიცოცხლეშივე გამოხსნის შესაძლებლობას აძლევდა.

მომლოცველობასა და რელიქვიების თავყანსაცემას საქართველოშიც ღრმა ფესვები აქვს, მაგრამ საქართველოში ქრისტეს კვართის მოლოცვისთვის ფართომასშტაბიანი პილიგრიმული მოძრაობის შესახებ ინფორმაცია ჩვენთვის ცნობილი არაა.¹⁶

აღნიშნულმა გარემოებებმა განაპირობეს საქართველოსა და დასავლეთის ქრისტიანულ ხე-

ლოვნებაში კვართთან დაკავშირებული სიუჟეტების გამოსახვის თავისებურებები, რომელთა შესწავლამ საინტერესო მასალა გამოავლინა.

ცხადია, ასეთი დიდი სიწმინდის ფლობას უკვალოდ არ ჩაუვლია და ქართულ ხელოვნებაში ამ თემამ ორიგინალური ასახვა პოვა. კვართისა და სვეტი ცხოველის ამბავმა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება ეროვნული იკონოგრაფიული თემით გაამდიდრა. ქრისტეს კვართის გამოსახვა მჭიდროდ დაუკავშირდა ცხოველი სვეტის მისტერიას, რის გამოც წმიდა ნინო, ცხოველი სვეტი, წმიდა ქალწული – ელიოზის და, კვართი და ასე შემდეგ, კომპოზიციებში თითქმის ყოველთვის ერთად გამოისახებიან. კვართი, ასევე, ვნების ციკლის ნაწილი გახდა და ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჯვარცმის სცენაში დამკვიდრდა. ჩვენამდე შემორჩენილი ქართული მაგალითები მაცხოვრის კვართისა, გვხვდება შუა საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა ფორმით, ესაა – შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნის მინიატურა, კედლის მხატვრობა, ლიტურგიკული ნივთები, სფრაგისტიკა და ჰერალდიკა, მისი გამოსახულება შემოინახა ბეჭდურმა და გრაფიკულმა მასალამ.

კვართის უძველესი მხატვრული ნიმუშები ხელნაწერი წიგნის მინიატურებშია დაცული. მათ შორის ყველაზე ადრეულია XII საუკუნის გელათის ოთხთავის ჯვარცმის კომპოზიციები, კვართისთვის წილის ყრის სახარებისეული თხრობით (Q – 908, 215v, 272r) (სურ. 1). იგივე სცენაა მოქვის სახარების (1300 წელი) მინიატურაში (Q – 902, 98v), სადაც ჯვარცმული ქრისტეს ფეხებით ჯარისკაცები (გელათის ოთხთავის მინიატურებზე საერო პირები არიან) წილს იყრიან კვართისთვის. ბიბლიური თხრობის თითოეული დეტალი აქ ღრმა სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. სახარებისაგან განსხვავებით, ფსალმუნთა (ფს. 3, 21:19) ილუსტრაციებში კვართი სხვაგვარადაა გადმოცემული. ეგრეთ წოდებული თეთროსნის დავითნისა (XVI საუკუნე) (H – 75, 20r) (სურ. 2) და ეგრეთ წოდებული ჯრუჭის

12 PETITFILS, La Sainte, 2024.

13 GEARY, Furta, 1990.

14 უამრავი ადამიანი მიდიოდა წმინდა ნაწილებისა და რელიქვიების მოსალოცად. მაგალითად: 1891 წელს, ქრისტეს კვართის მოსალოცად ტრირში თითქმის 2 მილიონი ადამიანი მივიდა, 1840 წელს კი – დაახლოებით 1 მილიონი.

15 Lauchert, Holy.

16 სვეტიცხოვლის ტაძარში პილიგრიმული წარწერების არსებობის საკითხი სპეციალურად შესწავლილი არ ჩანს. ამასთან, ხელოვნებათმცოდნე ეკატერინე გედევანიშვილის მითითებით, მსგავსი მასალა შესაძლოა იძებნებოდეს მცხეთასთან დაკავშირებულ დოკუმენტურ წყაროებში, მაგალითად: მცხეთის საბუთებში (პირადი კომუნიკაცია).

ფსალმუნის (XVII საუკუნე) (H – 1665, 172v) მინიატურები¹⁷ ერთმანეთის იდენტურია – კომპოზიციის ცენტრში ერთგვარ ტახტრევანზე დასვენებული კვართის ირგვლივ შემოკრებილი ძვირფასი სამოსით შემოსილი ადამიანები ერთმანეთში ბჭობენ და მოწიწებით მიუთითებენ კვართზე.¹⁸ სახარებებში კვართი ლურჯი ფერის ნაოჭებიანი ქსოვილია, მას არა აქვს გარკვეული ფორმა და პირობითად ასახავს სამოსს. ფერით ის ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში მიღებული ქრისტე პანტოკრატორის ჰიმაციონის იდენტურია. ფსალმუნებში კი კვართი პირიქით, კონკრეტული თარგის მქონე, მეწამული/მოლურჯო ფერის სახეებიანი ტექსტილის, ხალათის ტიპის ძვირფასი შესამოსელია – საყელოთი, ოქროს ფოლადებით, ორნამენტული ოქროქსოვილი სამკლავრებითა და ქობით. სახარებისეული თხრობა კვართს სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს (ჰიმაციონის მსგავსად), თეოლოგიური იდეის აქცენტირებას ახდენს და განზოგადებულად წარმოაჩენს, მაშინ როცა ფსალმუნთა მინიატურებში ის მკაფიოდ მატერიალურია, კონკრეტულ ფორმასა და მდიდარ დეკორატიულ დამუშავებას დაქვემდებარებული, რითიც, თითქოსდა, მისი საკულტო მნიშვნელობაა ხაზგასმული.

XVIII და XIX საუკუნის ქართულ ხელნაწერთა მინიატურებში (სადღესასწაულოები, ალბომი), კვართის იკონოგრაფია სვეტიცხოვლის კულტის კონტექსტში განიხილება. აღნიშნული პერიოდისთვის სახეზეა ლოკალური ტრადიციის გაძლიერება, რაც შესაძლოა კავშირში იყოს რუსეთის კავკასიით დაინტერესების პირობებში კულტურული

იდენტობის ჩვენება-შენარჩუნებასთან. მინიატურებში მოცემულია წმინდა ნინო და ცხოველი სვეტის ქვეშ დასვენებული ქალი, გულში ჩაკრული საუფლო კვართით (A – 152, 37v,¹⁹ A – 425, 58r,²⁰ S – 4978, 015r²¹). ქალს განმარტებითი წარწერა არ აქვს. ნიშანდობლივია, რომ უძველეს ქართული ხელნაწერებში და უცხოურ წყაროებში არც ერთში არ არის ნახსენები ელიოზის დის სახელი, შესაბამისად, მის გამოსახულებაზეც სახელი არ არის მითითებული მე-19 საუკუნემდე. პირველად ელიოზის დის სახელი „სიდონია“ იხსენიება თეიმურაზ ბაგრატიონის თხზულებაში „ისტორია დაწყებითგან ივერიისა“ (1848). ძველ ქართულ ტექსტებში ის მოიხსენიება როგორც „დაი ელიოზისი“, „დედაკაცი“, „მკუდარი“, ხოლო მოგვიანო ტექსტებში „და“, „ქალწული“.²²

მინიატურებზე კვართი თეთრი, ცისფერი ან წითელი ფერის, დრპირებული, სადა ან მსუბუქად დეკორირებული კონკრეტული სამოსია, ის აღარ არის დაკავშირებული მხოლოდ ქრისტეს ვნებასთან, არამედ წარმოდგენილია ქართლის მოქცევის ნარატივთან დაკავშირებულ სიწმინდედ, რომელიც დამოუკიდებელ იკონოგრაფიულ თემად გვევლინება.

გემოაღნიშნული იკონოგრაფიული სიუჟეტი ფართოდ გავრცელდა ქართულ ხელოვნებაში და ძირითადად გვიანი შუა საუკუნეებიდან შემოგვრჩა ტედური და ფერწერული ნამუშევრების სახით – სვეტიცხოვლის ვერცხლის სანაწილე (ლუსკუმა, XVIII საუკუნე) (სურ. 3) და ცხოველი სვეტის სამირონე ნიშის კარის ვერცხლის შეჭედულობა,²³

17 „თეთროსნის“ დავითნის ტექსტი XVI ს-ის ბოლოს უნდა იყოს გადაწერილი, ხოლო მინიატურები უფრო ადრეული ხანისაა, ჯრუჭის ფსალმუნის მინიატურები კი, სხვადასხვა ვარაუდით, XIII ან XV საუკუნეებს განეკუთვნება. იხ.: კარანაძე და სხვა, ქართული ხელნაწერი მეცნიერება, 2025, გვ. 72-73. მინიატურები ერთმანეთს იმდენად ჰგავს, რომ ჩვენი მოსაზრებით, ისინი, შესაძლოა, ერთ პერიოდში არიან შექმნილნი.

18 კვართის იკონოგრაფია არაერთგვაროვანია: სხვადასხვა ნიმუშზე ის წარმოდგენს მეწამულ, ცისფერ, თეთრ ქსოვილს, მკლავებიან პერანგს და სხვ.

19 XVIII საუკუნის სადღესასწაულოს მინიატურაზე ევროპული მინიატურის აშკარა გავლენაა, ხელნაწერი გადაწერილი და მოხატულია 1742 წელს, მოსკოვში, პეტრე ეპიტაშვილის მიერ. იხ.: ივერია, 1892, გვ. 3; Жордания, Описание, 1902, გვ. 155; Дзюцова, Народное, 2014, გვ. 144.

20 სადღესასწაულო, დომენტი კათალიკოსის რედაქცია, 1718 წ.

21 ალბომი წმინდანთა გამოსახულებებითა და ახალი აღთქმის სიუჟეტური კომპოზიციებით, 1856. იხ.: ბრეგაძე და სხვა (რედ. მეტრეველი), ქართულ, 1969, გვ. 289-291.

22 გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014, გვ. 134.

23 ლუსკუმისა და კარის შეჭედულობის ფოტოები დ. ერმაკოვის ფოტოკოლექციაშია დაცული. ლუსკუმა ამჟამად ინახება ხელოვნების ისტორიის მუზეუმში, ვერცხლის კარი კი, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, აღარ არსებობს. ფოტოზე ჩანს, რომ ცენტრში ანგელოზი და ცხოველი სვეტია, მის გვერდებზე წმინდა ნინოსა და მირიან მეფის ფიგურებია. სვეტის ძირში დასვენებულია ქალი კვართით. კვართი თითქოს მისი სამოსის ნაწილია – ყელის ზონიდან ეშვება და მუხლს ქვემოთ ერთგვარ დრპირებას ქმნის.

სვეტიცხოვლის საქადაგე ხატის ვერცხლის ბუდის (1716) ზედა ნაწილი, ფერწერულ ხატები (XIX საუკუნე) საქართველოს ხელოვნების მუზეუმიდან („ხ“ 676, „ხ“ 598, „ხ“ 786,²⁴ მათ შორის ყველაზე ცნობილია მიხეილ საბინინის შექმნილი ხატი „საქართველოს დიდება“ (1889) – ცხოველი სვეტის გარშემო შეკრებილი ქართველი წმინდანები და, რა თქმა უნდა, კვართის მიმრქმელი ქალწული, რომელსაც აწერია „სიდონია“; XIX საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე (სამთავროს წმ. ნინოს ეკლესია, ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესია). ყველა მათგანზე იკონოგრაფიულად სტაბილური სტანდარტული სქემაა მოცემული. ქრისტეს კვართი მეტ-ნაკლებად ერთნაირია ჭედურ ნიმუშებზე – პირობითი ფორმით, სამოსის ან ქსოვილის სახით, რასაც ვერ ვიტყვით ხატებსა და ფრესკებზე, სადაც კვართი მკაფიოდ მატერიალური და დეტალიზებულია – ის სპეტაკი თეთრი ფერის ერთგვარი პერანგია – გრძელი, მკლავებიანი. კედლის მხატვრობაში სიუჟეტი ხატის სტრუქტურასა და პრინციპს იმეორებს – ჩარჩოშია მოთავსებული ან ცენტრალური გამოსახულება შემოსაზღვრულია წმიდა ნინოს ცხოვრების სცენებით. ასე სიუჟეტი აღიქმება არა მხოლოდ ისტორიულ-ლიტერატურულ გადმოცემად, არამედ საკულტო გამოსახულებად.

ძალზე უჩვეულო კომპოზიციას ვხედავთ სვეტიცხოველში, XVII საუკუნეში მოხატულ გრიგოლ გულჯავარასშვილის „სვეტზე“ „ქართლის მოქცევის“ სიუჟეტებით.²⁵

ჯვარცმის სცენაში ჩართულია მამაკაცი კვართით ხელში – მცხეთელი ელიოზი ჯვარცმულს შესცქერის. სახარებისა და ქართლის მოქცევის პასაჟების ამგვარი გაერთიანებით იქმნება ერთიანი თეოლოგიური ნარატივი, სადაც ქრისტეს ჯვარცმა და ქართლის მოქცევა ერთიან პრიზმაში წარმოგვიდგება. ის აღარ არის მხოლოდ სიმბოლო, ის არის წმინდა რელიქვია – მოწითალო-ყავიფერი სადა შესამოსელი ორივე ხელით უჭირავს ელიოზს, რომლის საშუალებით კვართი ქართულ რეალობას უკავშირდება.

კვართისა და სვეტიცხოვლის თემატიკა დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშებზეც საინტერესოდ აღიბეჭდა, ესენია – XVIII საუკუნის ფერწერული მინანქარი ცხოველი სვეტისა და კვართის მიმრქ-

მელი წმინდა ქალწულის ფიგურებით ხელოვნების მუზეუმის საგანძურებიდან (სურ. 4), ვახტანგ VI-ის დროშა (1711), ამ უკანასკნელზე სვეტის ქვემოთ მხოლოდ კვართია გამოსახული (სურ. 5).²⁶ ის, რომ მინანქარზე ქალის გულში ჩახუტებული ნივთი წიგნს უფრო ჰგავს ვიდრე შესამოსელს, ფართოდ უხსნის გზას ინტერპრეტაციებს. ერთ-ერთ შესაძლო ახსნას ვუკავშირებთ წიგნის, როგორც ღვთის სიტყვის – ლოგოსის – მნიშვნელობას, რომელიც ქრისტიანულ თეოლოგიაში თავად განკაცებულ ღმერთს აღნიშნავს: „დასაბამიდან იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“ (იოანე 1:1). იკონოგრაფიაში წიგნით გამოსახებიან ქრისტე, მახარებლები, ეპისტოლეთა ავტორები, წმინდანები და ასე შემდეგ, მაგრამ ელიოზის დის წიგნით გამოსახვა უჩვეულოა. საფიქრებელია, რომ აქ კვართი ჩანაცვლებულია ქრისტეს სიმბოლური გამოსახულებით, რითიც აქცენტი რელიქვიიდან გადანაცვლებულია ქრისტეს არსის გამომხატველ ნიშანზე. ორივე შემთხვევაში, კვართისა და წიგნის მიღმა ქრისტე მოიხარება და გამოსახულების ზოგადი იდეა არსებითად უცვლელი რჩება, თუმცა, ყურადღება გამახვილებულია არა მატერიალურ სიწმინდეზე, არამედ მის დოგმატურ და სულიერ მნიშვნელობაზე. ფერწერული მინანქარის დეტალური კვლევა მომავალში საშუალებას მოგვცემს საფუძვლიანად შევისწავლოთ ზემოაღნიშნული საკითხი და სწორად გავიაზროთ მოცემული იკონოგრაფიული რედაქცია. რაც შეეხება ვახტანგ VI-ის დროშას, აქ ჰორიზონტალურად დასვენებული მოწითალო ფერის კვართი, მკლავებითა და საკინძით, ქალწულის გარეშეა გამოსახული. მსგავსი რედაქცია აწმყო დროის საეკლესიო ხელოვნებაში გვხვდება.

აღსანიშნავია, რომ კვართისა და სვეტის გამოსახვას თანამედროვე ხატწერას (მაგალითად: შალვა ცინცაძის ნამუშევრები) და ეკლესიათა მოხატულობაშიც (ზემო ბეთლემის, ლურჯი მონასტრის, საბურთალოს წმ. კვირიკესა და ივლიტას, ჩიტაძის წმ. ნინოს ეკლესიის და ასე შემდეგ მოხატულობები)²⁷ არ დაუკარგავს აქტუალობა და მნიშვნელოვან მოტივად რჩება, როგორც დროში გამოცდილი თემა. ჩვენს ეპოქაში ძველი გადმოცემის განახლებული ფორმით ასახვა მხატვრული

24 ღლონტი (რედ.), წმინდაა, 2015. ილუსტრაციები 65, 86, 87, გვ. 672-674.

25 ბერიძე, მცხეთის, 1948, გვ. 135-164.

26 ღლონტი (რედ.), წმინდაა, 2015, ილუსტრაციები 92, 103, გვ. 675-686.

27 ოსეფაშვილი, ზემო, 2021, გვ. 95-103.

ტრადიციის უწყვეტობაზე მიუთითებს.

საინტერესო მასალას იძლევა სფრაგისტიკა - XVII-XVIII საუკუნეების სამეფო (ერეკლე II-ისა და გიორგი XII-ის საბეჭდავები) და საკათალიკოსო საბეჭდავები (დომენტი II-ის, დომენტი III-ის, ბესარიონ ორბელიშვილის საბეჭდავები) შეიცავენ ცხოველი სვეტის სასწაულებრივი აღმართვის სცენას, სადაც სვეტის ქვემოთ ასვენია ქალწული მაცხოვრის კვართით. იგივე სიუჟეტი უნდა ყოფილიყო გამოყენებული ადრეულ საბეჭდავებზეც.²⁸ საკათალიკოსო საბეჭდავებისთვის ამ კომპოზიციის სახისმეტყველება სვეტიცხოვლის საკათალიკოსო ეკლესიის ფენომენს უკავშირდება და მისი ლეგიტიმაციის დადასტურებაა. ის წარმოაჩენს სვეტიცხოვლის - საკათალიკოსო ეკლესიის განსაკუთრებულ სტატუსს და ავტორიტეტს. საბეჭდავების მცირე ზომებიდან გამომდინარე, კომპოზიცია შემჭიდროებულია, გრაფიკულადაა მოცემული ქსოვილი ქალის მკერდთან.

მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ მაცხოვრის კვართი საქართველოს სამეფო ღერბზე დამკვიდრდა. ამით ბაგრატიონები წარმოჩენილნი არიან ქრისტეს კვართის, შესაბამისად, ქრისტიანობის მცველებად. ქართლ-კახეთისა და იმერეთის სამეფოების მეფეთა (ვახტანგ VI, ერეკლე II, გიორგი XII, სოლომონ II) ღერბებზე კვართის გამოსახვა ნათლად ავლენს სიმბოლურ ძალას აღნიშნული სიწმინდისა, რომელიც არა მხოლოდ რელიგიური, არამედ დინასტიური და პოლიტიკური ლეგიტიმაციის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტადაც ყალიბდება. ზემოხსენებულ მაგალითებზე, კვართი წარმოდგენილია ცენტრში, დამოუკიდებლად (სვეტისა თუ ქალწულის გარეშე), სამეფო ინსიგნიების, მართვისა და პყრობის ნიშნებთან ერთად. კვართი ნარატიული კონტექსტიდან ჰერალდიკურ სიმბოლოდ და სამეფო იდენტობის ერთ-ერთი მთავარ ატრიბუტად ტრანსფორმირდა. სტამბის დაარსებისა და ბეჭდური კულტურის განვითარების კვალდაკვალ, სამეფო ღერბი აქტიურად გვხვდება ნაბეჭდ გამოცემებში (მაგალითად: ვახტანგ VI-ის დროინდელი ნაბეჭდი წიგნები), რაც ხელს უწყობს აღნიშნული სიმბოლოს ფართოდ გავრცელებასა და პოპულარიზაციას და მისი იდეოლოგიური მნიშვნელობის გამყარებას.

ამრიგად, კვართი ხდება ეკლესიისა და სახელმწიფოს პოლიტიკური იდენტობის ოფიციალური ნიშანი, ძალაუფლების ლეგიტიმაციის აღმნიშვნე-

ლი, გამოყენებული როგორც საკათალიკოსო, ისე სამეფო ინსტიტუტების მიერ.

ქართული ნიმუშების განხილვა ცხადყოფს, რომ ქრისტეს კვართის გამოსახვა ხასიათდება ფორმის სტაბილურობით, მისი იკონოგრაფიული სქემა მდგრადია, ვიზუალური გადაწყვეტა კი ცვალებადი: ის შეიძლება წარმოდგენილი იყოს პირობითი, სქემატურად გადმოცემული ქსოვილის ან პირიქით - დეტალიზებული, კონკრეტული, დეკორატიულად დამუშავებული სამოსის სახით. ფერწერულ ნამუშევრებში ის მეტად მოცულობითია, შედარებით ადვილი აღსაქმელია ფერი, ფაქტურა და შესაბამისად, რეალისტურია, მაშინ როდესაც ჭედურ ნიმუშებში გამოსახულება უფრო სიმბოლურია. ამასთან, გვხვდება კვართის სხვა ნიშნით (წიგნით) ჩანაცვლების შემთხვევაც, რაც მიუთითებს მის გააზრებაზე არა მხოლოდ მატერიალურ სიწმინდედ, არამედ ქრისტეს სახისმეტყველებით ხატებად. სხვადასხვა მედიუმში გამოსახულება ფუნქციურად განსხვავებულია და აღინიშნება ნარატიული, ლიტურგიკული, სალოცავი ხასიათით.

კვართის გამოსახვასთან დაკავშირებით განსხვავებული სურათი იკვეთება შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ ხელოვნებაში. აქ ხშირია ჯვარცმის სცენები კვართზე წილის ყრის მომენტით, სადაც ის პირობითად ასახული ქსოვილი ან კონკრეტული სამოსია, ძირითადად მეწამული ან ღურჯი ფერისა, მაგრამ ძალზე იშვიათია გამოსახულება, რომელიც აქცენტს გააკეთებდა უშუალოდ კვართზე, როგორც დიდ სიწმინდებზე, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე რელიქვიამზე. ფსალმუნთა დასურათებაში კვართისთვის წილყრა მოცემულია ცალკეც, დამოუკიდებლად (ულტრეხტის ფსალმუნი, 830 წელი, 12r.) და ჯვარცმის სცენაშიც (შტუტგარტის (820-830 წლები) (სურ. 6), ხლუდოვის (IX ს.), დედოფალ მერის (1310-1320 წლები (fol. 256v) ფსალმუნები). XIV-XIX საუკუნეების ფერწერულ ნამუშევრებზე (მათ შორის ხატებზე), ხშირად შევხვდებით ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებულ ორივე სცენას. თავად ტრირის (1235-1270 წლები) ტაძარი, მისი ფასადები, შიდა მორთულობა არ შეიცავს გამოსახულებას, კომპოზიციას მიძღვნილს წმინდა კვართისადმი. არჟანტეის კათედრალში (1861-1866 წლები) კი, კვართის რამდენიმე გამოსახულება მხოლოდ მისი გამოფენის ადგილს მიუთითებს და სიძველეს არ წარმოადგენს. ტრირის კათედრალის დეკორატი-

28 ბარნაველი, საქართველოს, 1965, გვ. 142.

ულ მორთულობაში კვართის თემატიკის არარსებობის საპირისპიროდ შეიძლება ითქვას, რომ მრავლადაა ილუსტრაციები, რომელიც ტრირის კვართის მომლოცველობის სხვადასხვა პერიოდს ასახავს. XVI საუკუნის გერმანულ გრავიურებზე გამოჩნდა კვართის თაყვანისცემის სცენა, რომელიც ერთეულ ნიმუშებად დარჩა. ასეთია, მაგალითად, მეტწილად ისტორიული კონტექსტით განპირობებული იოსტ დე ნეგკერისა და ალბრეხტ დიურერის (მაქსიმილიან I-ის მიერ კვართის თაყვანისცემა) გრავიურები (სურ. 7). XIX საუკუნიდან უკვე მრავლად არის ტიპოგრაფიული მასალა, ძირითადად, საინფორმაციო აფიშა, ბარათი და ასე შემდეგ, ტრირის კვართის მოსალოცად გამოფენის შესახებ და მასში მონაწილეობის მიღების მოწოდებით (სურ. 8).

დასავლეთევროპული მასალის მიხედვით, ქრისტეს კვართის გამოსახვა აქ განსხვავებულად ვითარდება: ჯვარცმისას სამოსზე წილის ყრის ეპიზოდი ნარატიული ხასიათისაა, კვართი იშვიათად იძენს დამოუკიდებელ, საკულტო მნიშვნელობას. ის ფსალმუნთა დასურათებაშიც სიუჟეტის ნაწილად რჩება, მიუხედავად მისგან გამოყოფის ცალკეული შემთხვევებისა. ისეთი მნიშვნელოვანი რელიქვიის არსებობის მიუხედავად, როგორიცაა ტრირის კვართი, უშუალოდ მასზე, მის მნიშვნელობაზე ორიენტირებული გამოსახულება შუა საუკუნეების დასავლურ ხელოვნებაში თითქმის არ გვხვდება. ამის ნაცვლად ყურადღება მიმართულია მომლოცველობის პრაქტიკის გამოსახვაზე.

ამრიგად, ქრისტეს კვართი ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად გვესახება საქართველოსა და დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ ტრადიციაში, თუმცა ამ ორ სივრცეში მისი თაყვანისცემისა და გამოსახვის ჩვეულება არსებითად განსხვავებულად ვლინდება: თუკი დასავლეთის კათოლიკური ეკლესიისთვის ქრისტეს კვართი წარმოადგენს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ქრისტოლოგიურ რელიქვიას, რომელიც სამონასტრო თუ რეგიონული პრესტიჟისა და ძალაუფლების წყაროა, საქართველოში მას გაცილებით ფუნდამენტური მნიშვნელობა ენიჭება – კვართი არა მხოლოდ თაყვანისცემის ობიექტია, ქართულ ქრისტიანულ ცნობიერებაში ის განუყოფლად დაუკავშირდა ქართლის მოქცევის ამბავს, ცხოველი სვეტის მისტერიას და რწმენის, ეროვნული და სულიერი იდენტობის სიმბოლოდ იქცა. სიწმინდის თეოლოგიურმა გააზრებამ განაპირობა უნიკალური ლიტურგიული ტრადიციის ჩამოყალიბებაც

– საქართველოს ეკლესიამ საუკუნეების წინ დააწესა კვართისადმი მიძღვნილი სპეციალური დღესასწაული და შექმნა ლიტურგიული ტექსტებისა თუ საგალობლების ვრცელი კრებული. მაშინ, როდესაც ტრირსა თუ არჟანტეიში სიწმინდის თაყვანისცემა პერიოდულ მომლოცველობას ეფუძნება და არ წამოადგენს ყოველწლიური ლიტურგიული ციკლის ნაწილს, ევროპის სახვით ხელოვნებაში კვართი მხოლოდ ეპიზოდულ ატრიბუტად რჩება (ჯვარცმისას წილის ყრა სამოსზე) და არ გააჩნია გამოსახვის ისეთი მხატვრული ტრადიცია, როგორიც ჩამოყალიბდა საქართველოში: ზემოაღნიშნულმა მიმართებამ განსაზღვრა ქართულ ხელოვნებაში მისი ასახვის ფორმაც – კვართი და მასთან დაკავშირებული გადმოცემები დროში გამოცდილ, თვითმყოფად ეროვნულ იკონოგრაფიულ თემად ჩამოყალიბდა, სადაც რელიქვია სიუჟეტური კომპოზიციის ცენტრალური ელემენტია.

კვართის იკონოგრაფიამ ქართულ ხელოვნებაში XII-XIV საუკუნეებიდან XIX საუკუნემდე მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა. უძველეს ნიმუშებზე ის ჯერ კიდევ ჯვარცმის კომპოზიციის ნაწილია, სადაც აქცენტირებულია კვართზე წილის ყრის მომენტი, სიწმინდისადმი განსაკუთრებული ყურადღება კი გვიან შუასაუკუნეებში, XVII-XVIII საუკუნეებში გამახვილდა. ეს პროცესი პირდაპირ კავშირშია აღნიშნული პერიოდის რთულ პოლიტიკურ ვითარებასთან, როდესაც ქვეყნის გადარჩენის გზად ერთიანობა და სულიერი იდენტობის გაძლიერება იქცა. ამ ისტორიულ ფონზე, კვართი ეპიზოდული ატრიბუტიდან დამოუკიდებელ, სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის სიმბოლოდ ჩამოყალიბდა და შესაბამისი ასახვაც ჰპოვა.

დასავლეთ ევროპის ქრისტიანულ სამყაროში კვართი აღიქმება მატერიალურ სიწმინდედ, რომლის ფლობამ ხელი შეუწყო პილიგრიმობის განვითარებას, ეკლესიის ავტორიტეტისა და გავლენის ზრდას, ინდულგენციებით ვაჭრობის პრაქტიკას. მიუხედავად ამისა, კვართი რჩება ღმრთაებრივი მსხვერპლისა და სასწაულებრივი რწმენის სიმბოლოდ. ევროპულ ხელოვნებაში მაცხოვრის კვართი მეტწილად დასტურდება ჯვარცმის სცენებში ან მისი გამოსახულება დაკავშირებულია მომლოცველობასთან.

სვეტიცხოველში დაფლული უხილავი ქრისტეს კვართი და ტრირსა და არჟანტეიში დაცული ხილული შესამოსელი საერთოქრისტიანული მემკ-

ვიდრეობაა, გაერთიანებული სულიერი მნიშვნელობით, ესაა - რწმენა ღმერთის განკაცებისა და ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვებისა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალექსიძე ზ., მოქცევა ქართლისად, ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, თბ., 2007.
- ბარნაველი ს., საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები, თბ., 1965.
- ბერიძე ვ., მცხეთის კათედრალის „სვეტი-ცხოველი“ და ქართლის მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV-B, თბ., 1948.
- ბრეგაძე თ. და სხვა (რედ.: მეტრეველი ე.), ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა VI, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, თბილისი, 1969.
- გენგიური ნ., არქიტექტურის სიმბოლიკა, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 4 (37), 2008.
- გონჯილაშვილი ნ., იკონოგრაფიის გზით გაცხადებული და დამკვიდრებული წმინდანის სახელი, ქართველოლოგი, N20, (1), 2014.
- გულაბერისძე ნ., საკითხი სუეტისა ცხოველისად კუართისა საუფლოდსა და კათოლიკე ეკლესიისად (გამოსაცემდ მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ნესტან სულავამ), თბ., 2007.
- „ივერია“, N 9, იანვარი 14, 1892.
- კარანაძე მ. და სხვა (რედ.: აბაშიძე ზ.), ქართული ხელნაწერი მემკვიდრეობა, თბილისი, 2025.
- მგალობლიშვილი თ., ახალი იერუსალიმები საქართველოში, თბ., 2013.
- მოქცევაი ქართლისაი, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, რედ. ილია აბულაძე, თბ., 1963.
- ოსეფაშვილი ლ., ზემო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ (XXI საუკუნე), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 2 (87), 2021.
- საბინინი მ., საქართველოს სამოთხე, პეტერბურგი, 1882.
- ლლონტი დ. მ. (რედ.), წმინდა ნინო ემბაზი ქართლისად, მცხეთა, 2015.
- ჩხატარაიშვილი ქ., თეთროსანი და თეთროსნის დავითნი, საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, კრ. 5, 1986.
- ძველი აღთქმის მინიატურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII საუკუნეები, ალბომი, 2016.
- Белокуров С. А., Дело о присылке шахом Аббасом Ризы Господней царю Михаилу Федоровичу в 1625 году, М., 1891.
- Дзуцова И., Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII-XIX веков, Тб., 2014.
- Жордания Ф.Д., Описание рукописей и старопечатных книг Тифлисского церковного музея Карталино-Хазетинского Духовенства, Тиф., 1902.
- Натроев А., Мцхет и его соборъ Свети-Цховели, Тиф., 1901.
- Geary Patrick J., Furta Sacra, Thefts Of Relics In The Central Middle Ages, 1990.
- Lauchert Friedrich, Holy Coat. <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm> 05/08/2026
- Nickell Joe, Relics of The Christ, Lexington, 2007.
- Petitfils Jean-Christian, La Sainte Tunique d'Argenteuil, Authentique Relique de la Passion du Christ, Tallandier, 2024.
- Rapp Stephen H., Studies in Medieval Georgian Historiography: Early Texts and Eurasian Contexts, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 601, Tomus 113, 2003.
- Treppa Zbigniew, The Tunic of Argenteuil. <https://leksykonsyndonologiczny.pl/en/history-of-the-research-on-the-shroud/comparative-analyses/tunic-of-argenteuil/> 05/08/2026

CHRIST'S ROBE AND ITS VENERATION IN GEORGIAN CHRISTIAN TRADITION

Ketevan Ochkhikidze

Keywords: The Seamless Robe of Christ, Svetitskhoveli, Trier, Argenteuil, veneration of holy relics, pilgrimage, the iconography of Christ's Robe.

Based on various sources, the Eastern and Western Christian Churches identify the Cathedrals of Svetitskhoveli in Georgia, cathedral of Trier in Germany, and Argenteuil Basilica in France claim as the resting places of the Christ's Robe, "Seamless Robe of Christ" one of the most sacred Christian relics, with especially strong traditions of its veneration developed therein.

The presence of the Christ's Robe in the foundation of Svetitskhoveli has evolved as the cornerstone of Georgian Orthodoxy, a factor defining the national identity and spiritual unity of the Georgian people. In the Cathedrals of Trier and Argenteuil, it set the stage for the mass veneration of this holy relic and a powerful pilgrimage movement. In Eastern and Western Christendom, the veneration of the Christ's Robe is linked to local historical and cultural contexts, in this way underpinning the specifics of artistic representation in compositions related to it. In Georgian art, similar to Western European examples, the Christ's Robe is part of the Passion Cycle, though it is also closely tied to national iconography, emerging as a symbol of state importance in the Middle Ages. For its part, Western European artistic tradition views the Robe, an independent religious symbol, mostly in close relation to the phenomenon of pilgrimage.

Our study explores how the same holy relic was perceived across two distinct historical and cultural spaces, revealing its unique visual representations in Eastern and Western Christian arts.

The Seamless Robe of Christ, one of the greatest holy relics in Christianity, is claimed by both the Eastern and Western Christian Churches as their own spiritual and material heritage. Different countries, namely Georgia, Germany, and France, have been proposed as the resting place of the Robe. Despite their common Christian foundations, the importance and the traditions of the veneration of the Robe of the Savior evolved differently, shaped by distinct historical and cultural contexts of the Orthodox East and the Catholic West.

Alongside delving into the contexts mentioned earlier, this study also seeks to highlight, in chronological terms, the artistic and iconographic characteristics of the Robe of Christ in Georgian art. In different eras and cultural environments, the Robe would acquire new forms and meanings. Their com-

plex research allows us to identify both the compositional peculiarities and the symbolic and theological meanings of them. Furthermore, it defines how attitudes toward this relic were shaped by artistic practice, how iconographic traditions developed across these two Christian worlds, and how the meaning of the single religious phenomenon transformed within different geographic and cultural settings. We believe studying these matters to be important because, until now, they have never been purposely examined in the field of Georgian art studies. Our research attempts to examine the phenomenon of the veneration and representation of the Robe of Christ in a single perspective/comparative lens, thereby establishing a new knowledge.

Georgian Christian tradition argues in favor of the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta as the

resting place of the Robe of the Savior. According to historical sources¹, the Robe of Christ was brought to Mtskheta in the wake of the Crucifixion², eventually reshaping the local sacred topography, establishing the relic as the central/focal point of the local religious and symbolic scene. Narratives linked to this tradition, including the works of Saint Nino and the accounts of the miracles arising from the *Living Pillar or Pillar of Life* that grew above the buried relic, were instrumental/playd a pivotal role in shaping both the cult of the relic and its visual representation.

Thus, the Robe of Christ and the Living Pillar are intertwined at the Svetitskhoveli Cathedral, creating the milestone and symbol of the spiritual unity of the Georgian nation. It was imprinted upon the collective memory of the Georgian nation through narratives charged with deep symbolic meaning.

Starting from the conversion of Kartli to Christianity, along with creating images linked to the holy places from the Old and New Testaments, the city of Mtskheta transformed into the *Second Jerusalem* in the minds of the Georgian people. The burial place of the Robe of Christ at Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta was metamorphosed into a symbolic equivalent of the Holy Sepulcher³, serving as a locus where the ancient Jerusalem Rite was served⁴. The presence of the Robe of Christ and the Living Pillar in the cathedral's foundation acquired sacred and historical significance, with this phenomenon not only going to be linked to the story of Kartli's conversion, but also setting the stage for shaping the Svetitskhoveli Cathedral into a symbol of spiritual and cultural unity and defining national identity. Amidst the countless trials that befell the nation, Svetitskhoveli stood as a constant reminder to the Georgian people

of their divine election, a sacred status uniquely manifested in their possession of this holy relic. The presence of the Robe of Christ at Svetitskhoveli, in its historical or legendary form, has cemented the Georgian Church's foundation in the Christian world.

Though remaining invisible, the Robe of the Savior comes across as a material symbol underpinning the Christian faith of the Georgian people, one that has not lost its relevance even today. An example of this faith and veneration of Christian holy relics is the reading and sacred chant celebrating *The Living Pillar, the Lord's Robe, and the Catholic Church*⁵ composed by Nikoloz (Gulaberidze), the Catholicos-Patriarch of Kartli from the second half of the 12th century. The Akathist Hymn and the supplicatory canon composed in its wake exemplify laudations and prayers of intercession dedicated to them. The miracles performed through the power of both, the holy relic and the Life-Giving Pillar during the Middle Ages further attest to the presence of the Robe here⁶.

On October 14 on the Julian calendar, the Georgian Orthodox Christian Church performs a festive service at the Svetitskhoveli Cathedral to celebrate the Feast of the Robe of the Lord and the Divine Light-Bearing and Myrrh-streaming Living Pillar, with believers from all over the country participating. Thus, the Robe's spiritual value to us, and the special attitude toward it, has its roots in the depth of centuries. Svetitskhoveli along with the Robe of Christ buried within it has always stood as an axis of national identity, a symbol of statehood, the sacred center of the country; it serves as the bedrock for the concept of Georgia as a land being „chosen by God“.

The traditions of the Roman Catholic Church

1 აბულაძე (რედ.), ძველი, თბ, 1963.

2 “And they crucified Him, and parted His garments, casting lots: that it might be fulfilled which was spoken by the prophet, They parted My garments among them, and upon My vesture did they cast lots” (John 19:23-24, Matthew 27:35, Luke 23:34, Psalm 21:18). The earliest written accounts about Mtskheta Jews delivering the Robe to their hometown are preserves in the 7th-century text of The Conversion of Kartli, being likely based on an earlier edition describing the conversion of Kartli: Rapp, Studies, 2003, p. 111; ალექსიძე, მოქცევა, 2007, გვ. 7. Upon Eliaz's return to Mtskheta, his sister “pressed [the Robe of Christ] against her chest” and, overwhelmed with emotions, died on the spot. The earliest historical sources do not identify the sister of Eliaz by name, i.e. her exact identity is unknown. From the mid-19th century onward, the name Saint Sidonia the Virgin appears to take root in literature, with no actual basis for it in place. See: გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014, გვ. 126-140.

3 გენგიური, არქიტექტურის, 2008, გვ. 278-279.

4 მგალობლიშვილი, ახალი, 2013, გვ. 16.

5 გულაბერისძე, საკითხავი, 2007.

6 Натроев, Мцхет, 1901, ст. 99.

about the whereabouts of the Robe of the Savior⁷, on the other hand, argue that the Seamless Robe of Christ is preserved to this day at the High Cathedral of Saint Peter in Trier⁸. Over the centuries, this holy relic has been repeatedly put on display for veneration, in this way triggering powerful pilgrimage movements.

Another medieval account, namely a document drawn up by Archbishop Hugo of Rouen in 1156—likely to have been based on chronicles from earlier periods, relates that, in the first half of the 9th century, the garments of the Infant Christ was discovered in the treasury of one Benedictine monastery, in the city of Argenteuil, France, crediting its delivery to the abbey to Charlemagne⁹. Later on, it would be referred to as the Seamless Robe¹⁰. This holy relic is presently preserved at the 19th-century Basilica of Saint-Denis in Argenteuil.

The Roman Catholic Church does not celebrate regular feasts dedicated to the robes in Trier and Argenteuil¹¹. However, special ordinances occasionally prescribe rare festive displays for veneration accompanied by Masses, i.e. liturgical services, and public processions. This practice is indicative of a specific form of worship of the holy relic, one ex-

cluded from the fixed liturgical calendar, though maintaining major religious and symbolic significance. In addition, there is no consensus in contemporary studies concerning any watertight evidence proving that the holy relics preserved in Trier and Argenteuil indeed belonged to Christ¹². This circumstance preconditions the interpretation of the relic's significance not only as a matter of historical authenticity, but also as part of religious belief, tradition, and cultural memory.

With the active involvement of the Roman Catholic Church, the exchange and trade of sacred relics and holy objects together with theft (*Furta Sacra*) were widespread practices across the medieval Christian world. To establish the authenticity of relics, their custodians did not hesitate to resort to deception and forgery. The possession of holy relics enhanced the economic, social, and cultural significance of individual cathedrals or monasteries, while also legitimizing them as important religious centers. The Church had a strong interest in creating sacred sites that would generate revenue through pilgrimage and devotional practices, increase ecclesiastical authority, promote the development of monasteries as religious centers, and expand their

7 One account claims that the Robe of Christ was transported to Iran following Shah-Abbas's discovery of the relic embedded in the metropolitan's cross, during his devastating 1617 campaign in Kartli and Kakheti. See: Белокуров, Дено, 1891. In 1625, the shah presented the holy relic to King Michael I and Patriarch Filaret of Russia. The work above refers to Christ's attire as Срачица, i.e. an undergarment in Russian. The work repeatedly reports that it was worn by Christ at His Crucifixion, being covered in His Blood after Jesus' side was pierced with a spear (pp. 13, 20–21, 40), with no due attention paid yet to this circumstance. In light of the foregoing, Срачица cannot be the same as the Robe of the Savior. A possible removal of the Robe from Svetitskhoveli is refuted, with the help of certain arguments, by an article signed by Egri, with Tedo Zhordania believed to be the author under the penname Egri. See: „ივეროსი“, 1892, გვ. 2–3.

8 Oral tradition has it that Helena, the mother of Emperor Constantine, while seeking Christian relics in the Holy Land in 327–328, discovered a piece of garment from the time of the Savior's Crucifixion, along with the True Cross and other holy relics. The garment was subsequently translated to Trier. The earliest account concerning this holy relic is a document dated the 12th century which claims that it was removed from the chapel of the Trier Cathedral and deposited in the church's main altar in 1196. See: Nickell, Relics 2007, p. 105.

9 According to tradition, this holy relic was delivered to Paris from Constantinople. Byzantine Empress Irene is said to have presented it to Charlemagne following his coronation. Next, Charlemagne granted the holy relic to his daughter, Theodora (Theodrada), the abbess of a convent in Argenteuil at that time. Treppa (ed.), Sindonological, 2025, p. 174. <https://www.vr-elibrary.de/doi/pdf/10.13109/9783666573606> – last checked on March 25, 2026.

10 The clothing of the Infant Jesus would go on to be known as the Seamless Robe supposedly woven by the Virgin Mary for the Christ Child. The clothing miraculously grew together with Jesus Who wore it throughout His life. And here two conventions become mixed. In the late 18th century, in order to save it from destruction during the French Revolution, the clothing was taken to pieces, with individual parts hidden at different locations. In the 1980s, the pieces were put back together, and the attire was restored as much as possible. See: <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm>, last checked on March 25, 2026.

11 The Roman Catholic Calendar of Feast Days: <https://www.catholicapostolatecenterfeastdays.org/feast-day-calendar>, last checked on March 25, 2026.

12 Petitfils, La Sainte, 2024.

influence over believers¹³.

Against this backdrop, pilgrimage developed on a large scale to encompass all of Europe¹⁴. The faithful who traveled to venerate saints' relics and other sacred objects¹⁵, including the Holy Robes of Trier and Argenteuil, were granted indulgences, a medieval practice granting the absolution of sins in one's lifetime.

Pilgrimages and veneration of holy relics in Georgia have centuries-old roots. However, no known information is available to attest to any large-scale pilgrimage movements with a view to venerating the Robe of Christ in the country¹⁶.

The circumstance above underpins the peculiarities of compositions depicting the Robe as found in the arts of Georgian and the Western Christian art. Comparative study of which has brought light to a number of important observations. It is evident that the possession of such a reverted holy relic has had its mark, and the theme eventually found an original expression/representation in the Georgian art. The story of the Christ's Robe and the Living Pillar enriched medieval Georgian art with a novel national iconographic theme. In Georgian tradition, the Robe is closely linked to the mysteries of the Living Pillar, explaining why St. Nino, the Living Pillar, Saint Virgin (i.e. sister of Elioz), the Robe, etc. are almost invariably depicted together within the same composition. The Robe also became a part of the Passion Cycle, taking root in Christian art in the scene of the Crucifixion. The surviving Georgian examples depicting the Robe of the Savior showcase various forms of medieval art, including manuscript miniatures, wall-painting, liturgical items, sigillography, and heraldry from the Middle Ages, with its images preserved in print and graphic materials as well.

The earliest surviving images of the Robe are

found in manuscript illumination. The oldest known examples occur in the Crucifixion compositions of the 12th-century Gelati Gospels (Q – 908, 215v, 272r) which include the casting of lots for the Christ's Robe (Fig. 1). The same scene is found in one of the miniatures of the Mokvi Gospels, dated 1300 (Q – 902, 98v), where soldiers cast lots for the Christ's Robe at the feet of the Crucifixion. In contrast to the Gelati Gospel miniatures, where the figures are represented as laymen, the Mokvi artist portrays them as soldiers. Each detail of biblical narrative acquires here a deep symbolic meaning. The Robe in the illustrations for the Psalms (Ps. 3, 21:19) is depicted differently from what we see in the Gospels above. The miniatures for the so-called Tetrosani Psalter, dated back to the 16th century (H – 75, 20r) (Fig. 2), and the so-called Jruchi Psalter, dated back to the 17th century (H – 1665, 172v)¹⁷, are identical, in the middle of the composition Christ's Robe is displayed upon a throne-like platform; Gathered around it are people clad in sumptuous garments, who appear to be engaged in discussion while reverently gesturing toward the sacred relic¹⁸. In the Gospels, the Robe is an azure blue, draped piece of fabric, with no particular form, in this way hypothetically standing for a garment. In terms of color, it is identical to the himation of Christ Pantocrator accepted in Christian iconography. In the Psalter, on the contrary, it is a luxury purple/bluish garment, a type of robe, made of printed textile and featuring a collar, golden buttons, and ornamented gold-work cuffs and border trims. Similar to the himation, biblical narrative lends a symbolic meaning to the Christ's Robe as well, bringing the theological idea to the fore, and generalizing it, while in the miniatures for the Psalter it is clearly a material object with a defined shape/form and elaborate decorative treatment, in this way seemingly

13 Geary, Furta, 1990.

14 Scores of people flocked to venerate the remains of saints and holy objects. For example, in 1891 and 1840, almost two million and one million people, respectively, visited Trier to venerate Christ's robe.

15 <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm>, last checked on March 25, 2026.

16 Apparently, the issue of the presence of pilgrim inscriptions at the Svetitskhoveli Cathedral has not been studied in particular. In addition, as suggested by art researcher Ekaterine Gedevisanishvili, similar materials may be found in document sources related to Mtskheta, such as The Mtskheta Documents (private communication).

17 The text of the „Tetrosani“ Psalter must have been written in the late 16th century, while its miniatures likely date to an earlier period. According to various suppositions, the miniatures for the Jruchi Psalter should be dated the 13th or the 15th century. See: ქართული, 2025, გვ. 72-73. These miniatures look so similar that we believe that they may have been created in the same period.

18 The iconography of the Robe is non-uniform, with it being represented as a sleeved garment made of crimson, azure, white, and other fabrics.

underscoring its devotional meaning.

In the Georgian manuscript miniatures of the eighteenth and nineteenth centuries (*Festal Menologia* and *Album*), the iconography of Christ's Robe is presented within the context of the cult of Svetitskhoveli. This period reflects the strengthening of a local tradition, which may be associated with the effort to assert and preserve Georgian cultural identity amid Russia's growing interest in the Caucasus. The miniatures depict Saint Nino and the woman resting beneath the Living Pillar, embracing Christ's Robe (A-152, fol. 37v; A-425, fol. 58r; S-4978, fol. 15r). The female figure is not identified by an inscription. It is noteworthy that neither the earliest Georgian manuscripts nor foreign sources mention the name of Elio's sister. Consequently, her name does not appear in her iconographic representations before the nineteenth century. The name Sidonia is first recorded in Teimuraz Bagrationi's *History from the Beginning of Iberia* (1848). In Old Georgian texts she is referred to as "Elio's sister," "the woman," or "the deceased woman," while later sources designate her as "the sister" or "the Virgin."¹⁹

In these miniatures, Christ's Robe is represented as a distinct garment, rendered in white, azure blue, or red, either plain or lightly ornamented. No longer associated with the Passion of Christ, it is presented as a holy relic linked to the Christianization of Kartli, thereby acquiring the status of an independent iconographic theme.

The iconographic subject discussed above achieved wide circulation in Georgian art. Examples are known primarily from repoussé metalwork and painted works of the late medieval and early modern periods. Among them are the now-lost silver reliquary (*luskuma*) of Svetitskhoveli Cathedral (18th century) (Fig. 3); the silver revetment of the door of the myrrh-streaming niche of the Living Pillar²⁰; the upper section of the silver cover of the icon of Svetitskhoveli Cathedral (1716); and several painted icons of the 19th century preserved in the Georgian National Museum (inv. nos. „Kh“ 676, „Kh“ 598, and

„Kh“ 786²¹). Particularly noteworthy among these is the icon created by Mikhail Sabinin, depicting Georgian saints gathered around the Living Pillar and, finally, St. Virgin (Elio's sister), the embracer of the Lord's tunic. The subject also appears in nineteenth-century mural paintings, including those in St. Nino's Church at Samtavro and St. George's Church at Bodbe. They all feature a consistent, standard iconographic pattern. The Christ's Robe is more or less similar in the repousse/chasing examples, with a hypothetical form and either as a garment or as a piece of cloth, a factor that sets them apart from the relevant icons and murals in which the Robe is clearly rendered as a distinctly material and detailed object being a pure white garment, a type of shirt, long and sleeved. The composition of the wall-paintings repeats the structure and principle found in the icons, being framed or having the central image delineated by scenes from the life of St. Nino. This kind of composition is perceived not only as a piece of historical and literary tradition, but also as a devotional religious representation.

A particularly unusual composition appears in Svetitskhoveli Cathedral on the „Pillar“ paintings of The Conversion of Kartli executed in the 17th c. by Grogol Guljavarasshvili²². The scene of the Crucifixion incorporates an image of a man with the Robe in his hands, i.e. Elio of Mtskheta looking up at the Crucified Christ. By combining passages from the Gospels and The Conversion of Kartli creates a coherent theological narrative presenting the Christ's Crucifixion and the conversion of Kartli within a unified conceptual framework. It is no longer just a symbol but a holy relic, the plain reddish-brown garment is held by Elio with both hands, through which the Robe is connected to the Georgian realities.

Equally exciting are the ways in which the Christ's Robe and the Living Pillar were depicted in significant works of decorative art. These include the 18th-century oil-painted enameled works from the treasury of the State Museum of Arts of Georgia depicting the Living Pillar and Elio's sister the

¹⁹ გონჯილაშვილი, იკონოგრაფიის, 2014, გვ. 134.

²⁰ Photos of the tabernacle and the door are preserved in D. Yermakov's collection. The tabernacle is presently preserved in the Museum of Fine Arts. As far as we know, the silver door has not survived. The photo depicts an angel and the Living Pillar in the center, with figures of Saint Nino and King Mirian on either side. A woman with the Robe is laid to rest at the foot of the Living Pillar. The Robe seems to be a part of her garment, stretching down from her neck and creating a peculiar kind of draping below her knees.

²¹ წმინდად, 2015. Illustrations 65, 86, 87, pp. 672-674.

²² ბერიძე, მცხეთის, 1948, გვ. 135-164.

embracer of the Lord's tunic, maiden with the Robe (Fig. 4), the banner of King Vakhtang VI (1711) with only the Christ's Robe featured under the Living Pillar (Fig. 5)²³. The depiction of the object held tightly to the woman's chest on the enamel as resembling a book rather than a garment invites a wide range of interpretative possibilities. One plausible explanation relates to the meaning of a book as the *Logos*, i.e. the Word of God, which stands for God Incarnate Himself in Christian theology: "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God" (John 1:1). In iconography, usually Christ, the Evangelists, the authors of the Epistles, saints, and others are depicted holding books. But portraying Elioz's sister with a book is still unusual. Here the Robe is replaced by a symbolic representation of Christ, thereby transferring the focus from the relic to a visual sign that embodies the presence and essence of Christ. In either case, the Robe and the book signify Christ, and the general idea of the image remains basically intact, even though what is highlighted here is not a material holy relic but its dogmatic and spiritual significance. Further detailed investigation of the painted enamel may provide the necessary foundation for a more thorough examination of this issue and enable a more accurate interpretation of the iconographic version represented here. As for the banner of Vakhtang VI, the reddish Robe, with cuffs and buttons, is rested horizontally, with no maiden (Elioz's sister) in sight. Similar interpretations are also found in contemporary church art.

It is noteworthy that the depiction of the Robe and the Living Pillar has retained its relevance in contemporary icon painting (e.g., in the works of S. Tsintsadze) and in modern ecclesiastical mural programs, including those of the Zemo Betlemi (Upper Bethlehem) Church, Lurji Monastery (Blue monastery), church of Saints Kvirike and Ivlita (Cyriacus and Julitta) in Saburtalo, Saint Nino on Chitadze street, among others²⁴. As a theme that has stood the test of time, it continues to occupy a significant place in sacred art. In the contemporary era, the renewed representation of this ancient tradition points to the continuity and enduring vitality of the artistic tradition.

Sigillography offers important material, such as the 17th-18th-centuries royal seals of Kings Erekle II and of Giorgi XII, also the seals of Catholicos Patriarchs of Georgia Domenti II and Domenti III, and of Besarion (Orbelashvili), depicting the scene of the miraculous erection of the Living Pillar, with the maiden Virgin laid to rest with the Christ's Robe underneath. The same composition must have been used in earlier seals²⁵. For Catholicos seals, the iconographic and symbolic meaning of this composition is closely associated with the phenomenon of *Svetitskhoveli* as the Catholicos Church and serves as an affirmation of its legitimacy. It highlights the exceptional status and authority of *Svetitskhoveli*. The limited size of the seals necessitates a compressed rendering of the composition, in which the cloth is represented schematically at the woman's breast.

Importantly, the Christ's Robe gained a foothold in the coat of arms of the Kingdom of Georgia, in this way positioning the House of Bagrationi as the protectors of the Christ's Robe, hence Christendom. The depiction of the Robe on the coats of arms of the kings of Kartli-Kakheti and Imereti, such as Vakhtang VI, Erekle II, Giorgi XII, and Solomon II, clearly testifies to the symbolic power of this holy relic that eventually transformed into a formidable tool for not only religious but also dynastic and political legitimation. In the examples above, the Christ's Robe is positioned in the center, independently from the Living Pillar or the Virgin, alongside royal insignia, and marks signifying rule and sovereignty. The Christ's Robe transforms from the narrative context into a heraldic symbol and one of the key attributes of royal identity. Along with the founding of printing press and the development of printing culture, the royal coat of arms started to appear in printed publications, such as the books issued under King Vakhtang VI. This way contributed to the widespread dissemination and popularization of the symbol, while also reinforcing its ideological significance.

Thus, the Christ's Robe became an official emblem of the political identity of both Church and the state, signifying the legitimization of authority and employed alike by the Catholicosa/patriarchal and royal institutions.

23 ჟმინდაძე, 2015. Illustrations 92, 103, pp. 675-686.

24 ოსეფაშვილი, გემო, 2021, pp. 95-103.

25 ბარნაველი, საქართველოს, 1965, გვ. 142.

Studying Georgian examples reveals that depicting the Christ's Robe is characterized by the stability of form and richness of its iconographic scheme, with changing visual solutions, i.e. it may be represented in the form of a hypothetical, schematically conveyed piece of fabric or, the other way around, as a detailed, clearly defined, decoratively elaborated garment. In paintings, it is quite sizeable, with its colors and texture perceivable relatively easier and thus being realistic, while repousse/chasing images are more symbolic. At the same time, there are instances in which the Robe is replaced by another attribute, namely a book. This substitution suggests that it was understood not merely as a material relic, but also as an image bearing Christological significance. Across different media, the representation assumes distinct functions and may be characterized as narrative, liturgical, or devotional in nature.

A different picture emerges when considering the depiction of the Christ's Robe in the medieval Christian art of Western Europe. Scenes of the Crucifixion that include the casting of lots for Christ's Robe are common. In such presentations the Christ's Robe is depicted either schematically as a piece of cloth or as a well-defined garment, mostly purple or blue. However, images that place particular emphasis on the Robe itself, as a major sacred object and a relic of exceptional significance, are exceedingly rare.

In the Illustration cycles of the Psalters, the Book of Psalms depict the casting of lots for the Christ's Robe is sometimes depicted as an independent scene, as in the Utrecht Psalter (c. 830, fol. 12r), and also within Crucifixion compositions, as seen in the Stuttgart Psalter (c. 820–830) (Fig. 6), the Chludov Psalter (9th century), and the Queen Mary Psalter (c. 1310–1320, fol. 256v). Paintings from the 14th–19th centuries, including icons, often combine both scenes into one composition. The Trier Cathedral (1235–1270) itself, its façades or interior decoration, does not feature a composition dedicated to the Holy Robe. On the other hand, in the Cathedral of Argenteuil (1861–1866), several depictions of the Holy Tunic merely indicate the location where the relic is displayed and do not themselves constitute objects of antiquity.

In contrast to the absence of the Holy Robe's themes imagery within the decorative program of Trier Cathedral, there exists a considerable number of illustrations depicting various periods of pilgrimage associated with the Holy Tunic of Trier. Scenes

of veneration of the Christ's Tunic appeared in sixteenth-century German engravings, although these remained isolated examples. Notable among them are the engravings by Jost de Negker and Albrecht Dürer, which were largely shaped by their historical context and depict the veneration of the Tunic by Maximilian I (Fig. 7). From the nineteenth century onward, however, typographic materials became increasingly abundant, primarily in the form of informational posters, cards, and similar publications announcing exhibitions of the Holy Tunic of Trier for pilgrimage and encouraging participation in these events (Fig. 8).

Judging by Western European materials, the depiction of the Seamless Robe developed along a different trajectory. The episode of casting lots for the Crucifixion garment is of narrative character, with the Christ's Robe rarely acquiring an independent, devotional meaning. Even in Psalter illustrations, it remains part of the composition despite individual cases when the Robe is separated from it. Notwithstanding the existence of such significant relics as the Trier Robe, there are hardly any images focusing on its importance in medieval Western art. Instead, attention is drawn to portraying the practice of pilgrimages. Unlike in Georgian artistic traditions, the Seamless Robe is not assigned the same sacred significance in Western art.

Thus, the Christ's Robe seems to be one of the most important phenomena in the Christian traditions of Georgia and Western Europe, though the two differ in essence when it comes to its veneration and way of representation. If the Western Catholic Church views the Christ's Robe as a major Christological relic underpinning monastic or regional prestige and authority; In Georgian tradition it is ascribed a far more fundamental meaning, the Christ's Robe is not only an object of veneration, but it is also linked to the story of Kartli's conversion and the mysteries of the Living Pillar as their inseparable part in Georgian Christian thought, also transforming into a symbol of faith and national and spiritual identity. The theological conceptualization of this holy relic also defined formation of a unique liturgical tradition. Centuries ago, the Georgian Church established a special feast celebrating the Christ's Robe and developed an extensive corpus of liturgical texts and hymns in its honor. As the veneration of this holy relic in Trier and Argenteuil builds on periodical pilgrimages, and does not constitute a part of the liturgical cycle, in European visual art it remains

only an episodic attribute most commonly appearing in the scene of casting lots for the garment at the Crucifixion. It did not acquire an independent artistic tradition of representation comparable to that which developed in Georgia. The Robe and the convention related to it have shaped as a time-tested, unique national iconographic theme, with the holy relic as the central element of the composition.

In the periods from the 12th-16th centuries to the 19th century, the iconography of the Christ's Robe in Georgian art went through a considerable evolutionary process. In the earlier examples, it is still a part of the Crucifixion composition, with emphasis on the moment of casting lots for the Robe. A more pronounced focus on the relic in the late medieval period on the holy relic itself emerged during the Late Middle Ages, namely the 17th-18th centuries. This development was closely connected to the complex political circumstances of the time, when unity and stronger spiritual identity turned into

a way to save the country. Against this histori-

cal background, the Christ's Robe transformed from an occasional attribute into an independent and duly autonomous symbol of national importance, a transformation that found corresponding expression in the visual arts.

In the Christian world of Western Europe, the Christ's Robe is perceived as a material holy relic, with its ownership spurring pilgrimages and the growth of the authority and influence of individual churches, along with the practice of trade in indulgences. Nonetheless, the Christ's Robe remained a symbol of divine sacrifice and miraculous faith. In European art, the Christ's Robe is found mostly in Crucifixion scenes or its images featured in relation to pilgrimages.

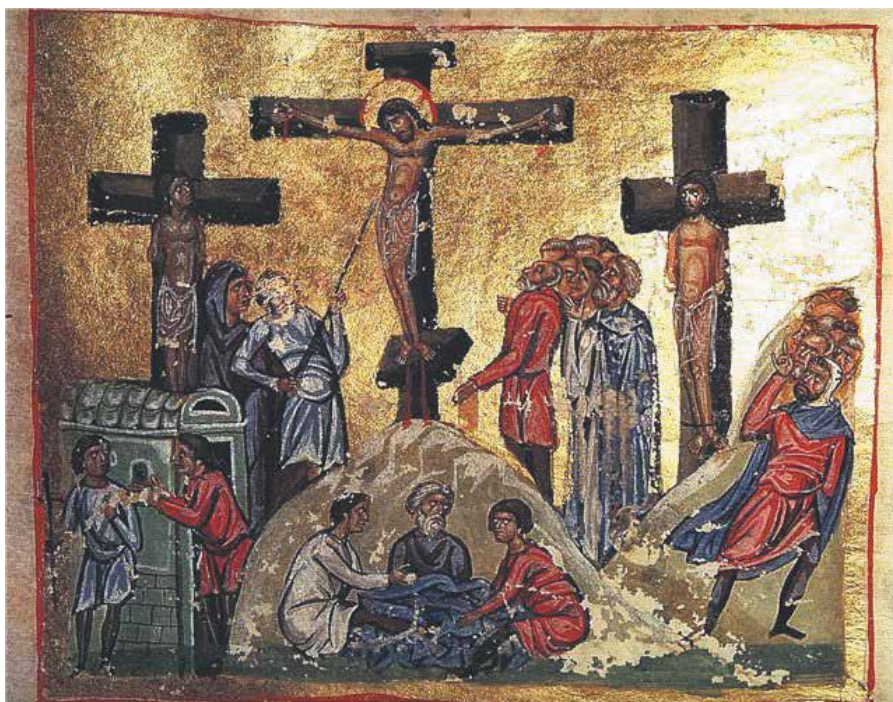
The invisible Robe of Christ believed to be buried in Svetitskhoveli, and the visible garment preserved in Trier and Argenteuil constitute a shared Christian heritage, through its common spiritual significance, the affirmation of faith in the Incarnation of God and Christ's victory over death.

REFERENCES:

- ალექსიძე ზ., მოქცევაჲ ქართლისაჲ, ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, თბ. 2007.
- ბარნაველი ს., საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები, თბ., 1965.
- ბერიძე ვ., მცხეთის კათედრალის „სვეტი-ცხოველი“ და ქართლის მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XV-B, თბილისი, 1948, გვ. 135-164.
- გენგიური ნ., არქიტექტურის სიმბოლიკა, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 4 (37), 2008, გვ. 277-283.
- გონჯილაშვილი ნ., იკონოგრაფიის გზით გაცხადებული და დამკვიდრებული წმინდანის სახელი, ქართველოლოგი, N20, (1), 2014, გვ. 126-140 (ქართულ ენაზე).
- გულაბერისძე ნ., საკითხები სუეტისა ცხოველისაჲ კუართისა საუფლოდსა და კათოლიკე ეკლესიისაჲ (გამოსაცემდ მოამბადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ნესტან სულავამ), თბ., 2007, გვ. 5-63.
- „ივერია“, N 9, იანვარი 14, 1892, გვ. 2-3.
- მგალობლიშვილი თ., ახალი იერუსალიმები საქართველოში, თბ., 2013.
- მოქცევაი ქართლისაი, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, რედ. ილია აბულაძე, თბ, 1963.
- ოსეფაშვილი ლ., ზემო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ (XXI საუკუნე), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N 2 (87), 2021, გვ. 95-103.
- საბინინი მ., საქართველოს სამოთხე, პეტერბურგი, 1882.
- ბრეგაძე თ. და სხვ. (რედ. მერტველი ე.), ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა VI, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, თბილისი, 1969.
- კარანაძე მ., და სხვ. (რედ. ზ. აბაშიძე), ქართული ხელნაწერი მემკვიდრეობა, თბილისი, 2025.
- ჩხატარაიშვილი ქ., თეთროსანი და თეთროსნის დავითნი, საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის

საკითხები, კრ. 5, 1986, გვ. 102-112.

- ძველი აღთქმის მინიატურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII საუკუნეები, ალბომი, 2016.
- ღლონტი დ. მ. (რედ.),)წმინდა ნინო ემბაში ქართლისად, მცხეთა, 2015.
- Белокуров С. А., Дело о присылке шахом Аббасом Ризы Господней царю Михаилу Федоровичу в 1625 году, Москва, 1891.
- Дзуцова И., Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII-XIX веков, Тбилиси, 2014.
- Жордания Ф.Д., Описание рукописей и старопечатных книг Тифлисского церковного музея Карталино-Нахетинского Духовенства. Тифлис, 1902.
- Натроев А., Мцхет и его соборь Свети-Цховели, Тифлис, 1901.
- Geary J. P., Furta Sacra, Thefts Of Relics In The Central Middle Ages, Princeton University Press, 1990.
- Lauchert, F., Holy Coat - <https://www.newadvent.org/cathen/07400b.htm> - შემოწმებულია 25.03.2026.
- Nickell J., Relics of The Christ, Lexington, 2007.
- Petitfils J.-C., La Sainte Tunique d'Argenteuil, Authentique Relique de la Passion du Christ, Tallandier, 2024.
- Rapp S. H., Studies in Medieval Georgian Historiography: Early Texts and Eurasian Contexts, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 601, Tomus 113, LOVANII, 2003.
- Treppa Z., The Tunic of Argenteuil - <https://leksykonsyndonologiczny.pl/en/history-of-the-research-on-the-shroud/comparative-analyses/tunic-of-argenteuil/> - შემოწმებულია 25.03.2026.



1. გელათის ოთხთავი. ჭვარცმა და ქრისტეს კვართზე წილის ყრა. XII ს.

1. THE GELATI GOSPELS. THE CRUCIFIXION AND THE CASTING OF LOTS FOR CHRIST'S ROBE. 12TH CENTURY.

SOURCE: [HTTPS://JENIKIRBYHISTORY.GETARCHIVE.NET/MEDIA/GELATI-GOSPELS-THE-CRUCIFIXION-432318](https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/gelati-gospels-the-crucifixion-432318)



2. თეთროსნის დაპითენი. ქრისტეს კვარტის გაყოფა. XVI ს.
2. THE TETROSANI PSALTER. THE DIVISION OF CHRIST'S ROBE.
16TH CENTURY. SOURCE: SOURCE: MAIA KARANADZE, MAIA
MACHAVARIANI, TAMAR OTKHMEZURI, DALI CHITUNASHVILI, AND
NESTAN CHKHIKVADZE. GEORGIAN MANUSCRIPT HERITAGE. 2025.



3. სვეტიცხოვლის ტაძრის ვერცხლის სანაწილე
(ლუსკუმა). ელიოზის და (შემდგომად სიდონია) ქრისტეს კვარტით
და ცხოველი სვეტის სასწაული. XVIII ს.
3. THE SILVER RELIQUARY (LUSKUMA) OF
SVETITSKHOVELI CATHEDRAL. ELIOZ'S SISTER (LATER
KNOWN AS SAINT SIDONIA) WITH CHRIST'S ROBE AND
THE MIRACLE OF THE LIVING PILLAR. 18TH CENTURY.



4. ცხოველი სვეტი და ელიოზის და (შემდგომად სიდონია)
ქრისტეს კვარტით. ფერწერული მინანქარი. XVIII ს.
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, საქართველოს
ხელოვნების მუზეუმი.
4. THE LIVING PILLAR AND ELIOZ'S SISTER (SAINT SIDONIA) WITH
CHRIST'S ROBE. PAINTED ENAMEL. 18TH CENTURY. GEORGIAN
NATIONAL MUSEUM, ART MUSEUM OF GEORGIA.



5. ქრისტის კვართი და სვეტიცხოველი. ვახტანგ VI-ის დროშა. 1711. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი.
5. CHRIST'S ROBE AND THE LIVING PILLAR. BANNER OF VAKHTANG VI. 1711. GEORGIAN NATIONAL MUSEUM, SIMON JANASHIA MUSEUM OF GEORGIA.

SOURCE: DODO GHLONTI, ASMAT OKROPIRIDZE, AND MAKACHKHAIIDZE, COMPS., TSMINDAY NINO – EMBAZI KARTLISAY: RCHEULI TSKAROEBI [SAINT NINO – THE FONT OF GEORGIA: SELECTED SOURCES]. TBILISI: PATRIARCHATE OF GEORGIA, 2016.



6. ჰვარცხა და ქრისტის კვართის გაყოფა. შტუტგარტის ფსალმუნი. 820–830.

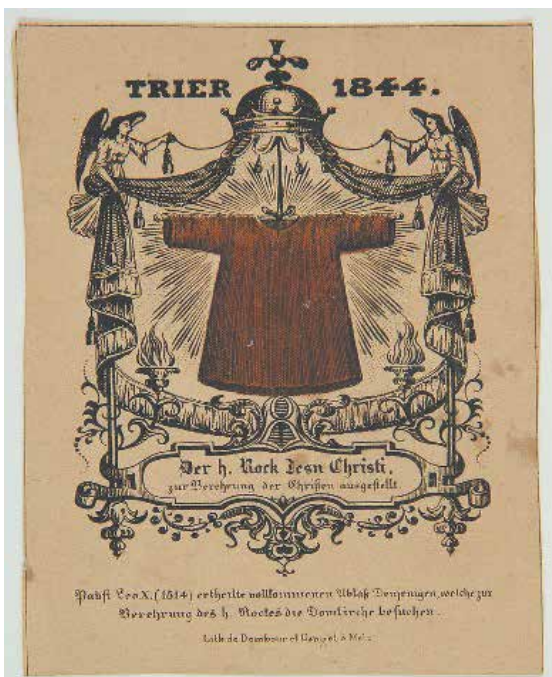
6. THE CRUCIFIXION AND THE DIVISION OF CHRIST'S ROBE. THE STUTTGART PSALTER. 820–830.

SOURCE: [HTTPS://FAIDUTTI.COM/BLOG/LICORNES/2021/08/05/PECHE-DORGUEIL/](https://faidutti.com/blog/licornes/2021/08/05/peche-dorgueil/)



7. ალბრეხტ დიურერი. მაქსიმილიან I-ის მიერ ქრისტის კვარტის თავყვანისცემა.
ტრიუმფალური თაღი, დეტალი. გრავეირა. 1515–1517.

7. ALBRECHT DÜRER. THE VENERATION OF CHRIST'S ROBE BY MAXIMILIAN I. TRIUMPHAL ARCH, DETAIL. 1515–1517.
SOURCE: [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:DURER,_ARCO_TRIONFALE,_13.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer,_Arco_Triunfale,_13.JPG)



8. ტრიერის წმინდა კვარტის მომლოცველთა საინფორმაციო ბარათი. 1844.

8. DEVOTIONAL CARD OF THE HOLY TUNIC OF TRIER. 1844.
SOURCE: [HTTPS://WWW.BISTUM-TRIER.DE/EXPORT/SITES/PORTAL/GALLERIES/50_KULTUR_MUSIK/004-CSM_HR1810-8_CC79B8DE99.JPG_1150281703.JPG](https://www.bistum-trier.de/export/sites/portal/galleries/50_kultur_musik/004-CSM_HR1810-8_CC79B8DE99.JPG_1150281703.JPG)