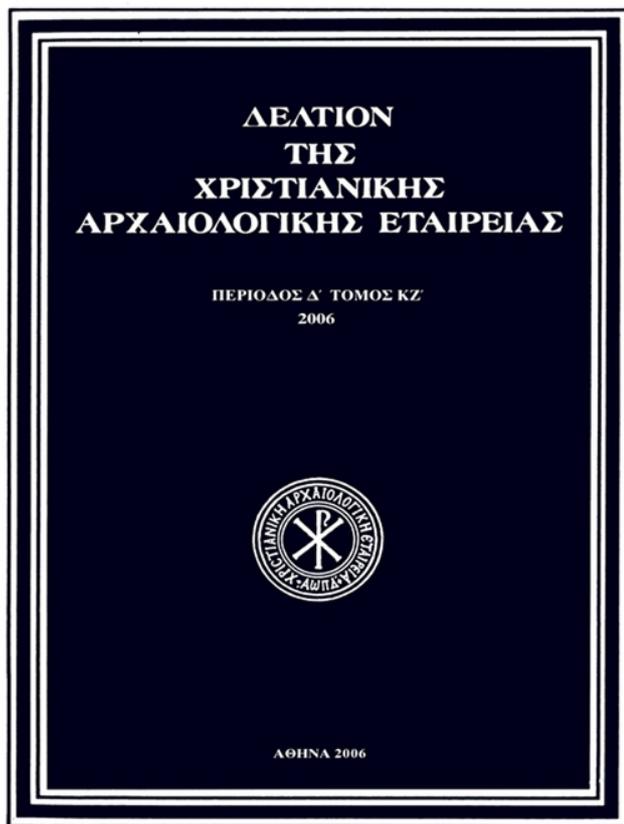


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



**Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Καππαδοκία.
Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Βαζκϋ**

Catherine JOLIVET-LÉVY, Tolga B. UYAR

doi: [10.12681/dchae.478](https://doi.org/10.12681/dchae.478)

Βιβλιογραφική αναφορά:

JOLIVET-LÉVY, C., & UYAR, T. B. (2011). Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Καππαδοκία. Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Βαζκϋ. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 27, 147-158.

<https://doi.org/10.12681/dchae.478>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Peintures de XIIIe siècle en Cappadoce: Saint-Nicolas
de Başköy

Catherine JOLIVET-LÉVY, Tolga UYAR

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 147-158

ΑΘΗΝΑ 2006

PEINTURES DU XIII^e SIÈCLE EN CAPPADOCE : SAINT-NICOLAS DE BAŞKÖY

L'inventaire des monuments de Cappadoce s'enrichit chaque année d'églises inédites, tandis que d'autres, qui n'avaient été que brièvement signalées ou qui étaient données comme détruites, sont redécouvertes. Dans le précédent volume du *Deltion*, nous présentions une série d'églises, certaines mentionnées par Jerphanion, d'autres inédites, situées dans le village de Başköy, à une trentaine de kilomètres au sud d'Ürgüp¹. Saint-Nicolas (ou Çukur kilise), que signalaient aussi les auteurs de la TIB², avait échappé à nos recherches. Nous l'avons retrouvée en août 2004 et, malgré la médiocre conservation des peintures, elle mérite d'être présentée : l'élaboration du programme iconographique, lié à sa destination funéraire, la richesse de la technique, qui recourt à l'or, le style enfin, qui présente des analogies assez étroites avec celui d'autres ensembles de Cappadoce et qui permet l'identification d'un atelier, en font un monument digne d'intérêt, qui s'ajoute à une série de décors témoignant de la vitalité des communautés chrétiennes au XIII^e siècle en Cappadoce. Dans le cadre de ce bref article, nous nous limiterons à une présentation de caractère général, laissant pour une autre étude l'analyse des liens qui unissent ces peintures avec plusieurs décors contemporains de Cappadoce, comme avec d'autres ensembles des provinces byzantines et des régions de la Méditerranée orientale³. Située sur la rive gauche d'un affluent du Güzel dere, à environ un kilomètre au nord du village, au-dessus de l'actuel cimetière, l'église se rattache à un petit complexe qui paraît

avoir été organisé sur les trois côtés d'une cour, disposition attestée pour les établissements rupestres, monastiques comme civils, en particulier au XI^e siècle, date qui conviendrait pour l'excavation de cet ensemble⁴. Fortement érodé, il est en partie ensablé et a été réutilisé à l'époque post-byzantine, ce qui rend difficile l'analyse de ses aménagements. On peut néanmoins restituer un large vestibule oblong, voûté en berceau, longeant la façade nord de la cour. Il donnait accès à plusieurs pièces : une cuisine à l'ouest, une vaste salle (« hall » selon la terminologie de L. Rodley), au plafond décoré au centre d'une croix sculptée dans un champ rectangulaire, au nord, et une pièce rectangulaire voûtée en berceau et soigneusement excavée, du côté est. Entre les deux salles précédentes s'insère obliquement un réfectoire, dont la table rupestre et le banc sont partiellement conservés ; sa forme irrégulière et la grossièreté de l'excavation font penser qu'il s'agit d'un aménagement postérieur, qui pourrait être contemporain d'un remaniement de l'église au XIII^e siècle (voir *infra*). Celle-ci, au sud-est, est précédée par une sorte de *dromos* à ciel ouvert, aménagement attesté également dans d'autres monuments des environs⁵ – deux *arcosolia* creusés dans ses parois latérales, près de l'entrée de l'église, attestent sa fonction funéraire – et par un petit porche voûté en berceau ; au-dessus de l'entrée dans l'église, dans le tympan, une croix sculptée, aux extrémités bouletées, est partiellement conservée.

Orientée à l'est - nord-est, l'église se présente aujourd'hui

¹ C. Jolivet-Lévy, « Églises retrouvées de Başköy (Cappadoce) », *ΔΧΑΕ ΚΣΤ* (2005), 93-104.

² G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, Paris 1925-1942, t. II, 247-248 ; F. Hild - M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)* (TIB, 2), Vienne 1981, 232 (s.v. Mavruca), 284 (carte). L'église, dont les auteurs pré-cités ne signalent que la composition de la Dormition, est répertoriée dans *Arts de Cappadoce* (L. Giovannini éd.), Genève 1971, 204, n° 13. Elle était déjà mentionnée par H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, 151.

³ Analyse qui sera menée par Tolga Uyar dans le cadre de la thèse de doctorat qu'il prépare à l'Université Paris I et sous la co-direction d'Engin Akyürek (Istanbul Üniversitesi), sur *L'art chrétien en Anatolie turque : les peintures byzantines du XIII^e siècle en Cappadoce*.

⁴ L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 1985 (*passim*).

⁵ Par exemple à Saint-Jean Chrysostome (Jolivet-Lévy, « Églises retrouvées », cité n. 1, 95-96) ; nous n'avons cependant pas d'autres indices qui suggéreraient la transformation de tombeaux en églises.

comme un édifice de type basilical (L. 8,35 m abside comprise, l. 7,10 m), à trois nefs, avec une coupole centrale et une abside assez vaste (prof. 2,50 m), limitée par de simples chancels⁶ (Fig. 1 et 2). Dans celle-ci sont creusées sept niches ; celle du centre, plus haute et moins profonde, comporte dans sa partie centrale un petit renforcement quadrangulaire qu'ornait une croix peinte, tandis que les deux niches occidentales, plus basses, semblent avoir été conçues pour servir de sièges. De l'autel, détaché de la paroi, ne subsiste que la base. Les nefs communiquent largement entre elles : un unique pilier de chaque côté, situé aux deux tiers de la longueur, vers l'abside, les sépare⁷. La partie nord de l'église est divisée en deux travées par une arcade prenant appui sur un pilastre au nord et sur le pilier au sud ; la travée orientale est couverte d'une voûte transversale, la travée ouest d'un plafond irrégulier. Deux niches cintrées à fond plat, d'inégales dimensions, sont creusées dans la paroi orientale. La partie sud de l'église est également divisée en deux travées, couvertes de voûtes très aplaties. Une niche cintrée est ménagée dans le mur est, à droite de l'abside, et un grand *arcosolium*, abritant une tombe, dans le mur sud de la travée orientale. Une annexe funéraire s'ouvre au sud de la travée occidentale, dont la paroi s'incurve dans l'angle sud-ouest, formant une large niche peu profonde ; la représentation du Baptême du Christ, au fond de cet aménagement, permet d'y restituer une cuve ; une niche-siège, installée près de l'entrée de l'église et mise en valeur par un décor ornemental assez élaboré⁸, complétait ce dispositif.

Vers le centre de la nef médiane, voûtée en berceau, deux arcatures aveugles, au nord et au sud, définissent de pseudo-pendentifs, au-dessus desquels est creusé un haut tambour tronconique, dont la calotte (ou coupole) est aujourd'hui détruite. Ce dispositif rappelle celui de l'église de l'Archangélos, près de Cemil⁹, dont une partie du décor peint présente des affinités étroites avec celui de l'église de Başköy. L'implantation du tambour dans la voûte de la nef, légèrement décentrée vers le nord-ouest, et les restes, au niveau du pilier sud, d'une arcade moulurée dont on comprend mal l'insertion dans l'architecture actuelle, sont des indices en faveur d'un remaniement de l'église. Comme à l'Archangélos, l'aménagement du tambour pourrait donc être posté-



Fig. 1. Vue générale de l'église vers le nord est.

rieur à l'excavation primitive, et contemporain du décor peint, que nous plaçons au XIII^e siècle. Pour l'église de l'Archangélos, nous avons avancé l'hypothèse que la principale raison d'être de ce tambour était de mettre en communication une cellule située à l'étage avec l'église ; rien de tel n'apparaît à Başköy, mais l'érosion avancée du site et la destruction d'éventuelles parties construites ne permettent pas d'exclure totalement cette hypothèse.

L'analyse de l'architecture de ce petit complexe plaide donc en faveur de deux grandes phases d'excavation avant la réutilisation de l'époque post-byzantine. On peut restituer un premier établissement, monastique ou civil, établi autour d'une cour, avec une église de dimensions plus modestes que le monument actuel, peut-être à nef unique (XI^e s. ?). Dans un second temps, au début du XIII^e siècle, un réfectoire, avec son mobilier rupestre, fut aménagé et l'église fut agrandie, pourvue d'une coupole et décorée de peintures. Seules des fouilles de ce complexe et de ses abords permettraient de vérifier ces hypothèses.

Le décor peint est couvert de suie et de *graffiti*, mais le programme peut être en partie restitué. Dans la conque de l'ab-

⁶ Ceux-ci présentent vers la nef un encadrement mouluré et sont arrondis du côté de l'entrée dans l'abside ; ils étaient rehaussés de peintures rouges.

⁷ Le pilier sud est détruit.

⁸ Un système de cercles concentriques entoure un motif central, qui semble avoir été une étoile à six pointes ; sur ce motif utilisé par le

peintre pour décorer les trônes du Christ et de la Vierge, voir *infra*.

⁹ C. Jolivet-Lévy - N. Lemaigre Demesnil, « Recherches récentes sur le monastère rupestre de l'Archangélos, près de Cemil (Cappadoce) », *Desert Monasticism. Gareja and the Christian East*, Papers from the International Symposium, Tbilisi University, September 2000 (Z. Skhirtladze éd.), Tbilisi 2001, 167-189 (173-175).

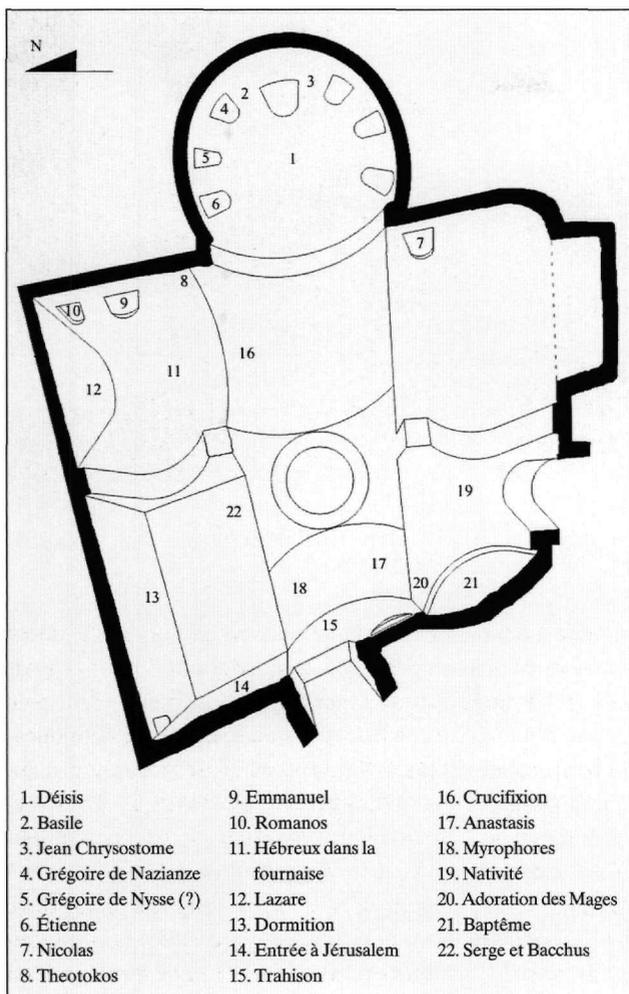


Fig. 2. Aperçu du programme iconographique.

side se déployait une Déisis de type composite, thème habituel en Cappadoce, montrant, autour du trône où siège un Christ de taille colossale, les quatre symboles des évangélistes, ailés et tenant le livre, homme et boeuf à gauche, aigle et lion à droite. Sur le trône, de chaque côté, on remarque

un motif en forme d'étoile à six points, que l'on retrouve au même emplacement dans les compositions absidales de l'église de l'Archangélos de Cemil (abside nord) et de Saint-Georges d'Ortaköy, détail qui témoigne des liens existant entre ces trois décors¹⁰. De part et d'autre du trône, se trouvaient deux roues ocellées et enlacées ; un chérubin, le labarum dans la main gauche, du côté nord, et un séraphin (ou un second chérubin?), du côté sud, séparent le Christ des deux intercesseurs, la Vierge à gauche et Jean-Baptiste à droite.

Au registre inférieur de l'abside, la niche médiane avait été soigneusement décorée (treillis enfermant des losanges crénelés noirs contenant des rosettes rouges à quatre pétales) et une croix peinte au centre, dans la petite dépression quadrangulaire déjà mentionnée. De part et d'autre, aux places d'honneur traditionnelles, étaient figurés en pied et de face saint Basile, ὁ ἄγιος Βασίλειος [εὐ]ο[υ]ς, et saint Jean Chrysostome. De ce dernier ne reste que le haut de la tête, tandis que saint Basile, qui tient son livre à deux mains, est suffisamment bien conservé pour apprécier le métier du peintre ; le visage, bien proportionné, est dessiné d'un trait ferme, sobrement modelé et animé par le regard intense des grands yeux largement ouverts (Fig. 3). D'autres saints évêques, également frontaux, un codex fermé à la main, mais vus aux trois quarts de leur hauteur, étaient représentés dans les niches latérales. Le premier, du côté nord, est saint Grégoire de Nazianze, ὁ ἄγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, dont on distingue encore les traits énergiques : haut front bombé, grands yeux en amande, nez fort. Il tient de la main gauche un gros livre à reliure orfèvrée et fermoir et bénit de la droite ramenée devant le buste ; les accessoires de son costume épiscopal sont bien visibles : épitrachélium, omophorion et enchirion. Un autre Grégoire, ὁ ἄγιος Γρηγόριος ὁ Νύσσης, occupe la niche voisine, probablement l'évêque de Nysse, bien que la couleur claire de sa barbe ne corresponde pas au type iconographique habituel. Le décor des niches symétriques, du côté sud, est pratiquement détruit et les évêques qui s'y trouvaient – deux personnages à cheveux

¹⁰ Observations personnelles ; notons qu'à Saint-Nicolas il a aussi été utilisé pour décorer le siège aménagé près de l'entrée de l'église (cf. *supra* n. 8). Pour ce motif et sa possible valeur symbolique dans l'art byzantin : O. F. A. Meinardus, « The Hexagram or the Magen David in Byzantine Art », *ΔΧΑΕ Η'* (1975-1976), 97-100 ; voir aussi la bibliographie donnée par G. Dēmétrakallis, *Γεράκι. Οἱ τοιχογραφίες τῶν ναῶν τοῦ Κάστρου*, Athènes 2001, 102, n. 12. L'étoile à six branches (ou « sceau de Salomon ») est un motif fréquent dans l'Orient chrétien comme islamique, en particulier aux XIIIe-XIIIe siècle ; cf. J. Leroy, *Les*

manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris 1964, pl. 9.2 et p. 350 ; E. Baer, *Islamic Ornament*, Edinbourg 1998, 47-49 ; *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*. Paris, Musée du Louvre, catalogue d'exposition, Paris 2001, 143-144, n° 106 ; voir aussi, comme décor de façade, les exemples de l'église de Dolishane, dans la province du Tao (D. Winfield, « Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey », *JWarb* 33 (1968), 33-72, pl. 5a), et en Cappadoce, Hacı Bektaş par exemple (M. Sözen, *Cappadocia*, Istanbul 1998, 439).

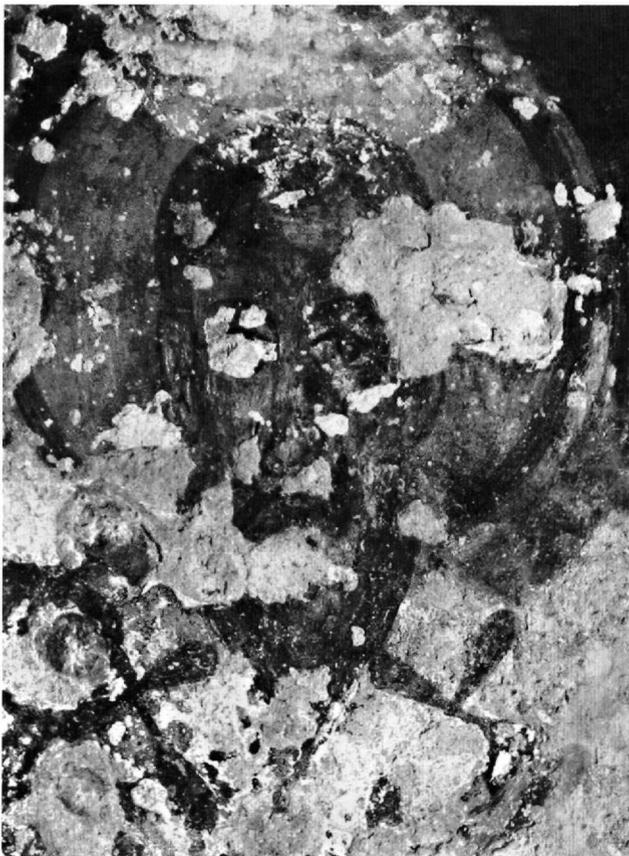


Fig. 3. Saint Basile.

bruns – ne sont plus identifiables. Dans les deux niches occidentales se répondaient probablement deux saints diacres, mais seule est conservée la figure d'Étienne, *Cré[φανος]*, au nord, avec les attributs habituels (orarium étroit, pyxide à couvercle conique et encensoir).

Le saint titulaire de l'église, saint Nicolas, figurait en bonne place, dans une niche à fond plat de la paroi orientale de la nef sud, dans le prolongement donc de la clôture de l'abside, à droite, emplacement habituel pour la représentation du saint patron; l'image est détruite, à l'exception d'un fragment du vêtement et du haut de la tête, mais l'identification

¹¹ Décoré de l'ornement en forme d'étoile à six pointes, signalé plus haut (cf. note précédente) ; à gauche de la tête subsiste l'inscription *M(ήτη)P [Θεοῦ]*.

¹² Parfaitement analysée par L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975 (Chap. IV, Étude stylistique).

¹³ Que l'on rapprochera d'une croix du bême de l'enkleistra de saint Néophyte, près de Paphos, cantonnée des lettres T T N T, dont la signi-



Fig. 4. Christ Emmanuel.

est certaine, que confirme l'inscription *Νηκόλαος*. Au nord de l'abside lui répondait, sur la paroi orientale, l'image de la Théotokos assise sur un trône richement drapé¹¹. Dans les deux niches creusées dans cette même paroi, du côté nord, se trouvent les représentations du Christ Emmanuel, *Ὁ Ἐμμανουήλ*, en buste, et, à gauche, du diacre Romanos, *ὁ ἄ(γιος) Ῥωμανός*, doté d'une courte barbe arrondie bifide et d'une chevelure bouclée dégageant les oreilles ; sa tête, coupée au niveau du cou, est inscrite dans le cercle formé par le prolongement du nimbe. Le visage du Christ frappé par le dense réseau de lignes blanches qui couvre le fond brun ocre des chairs, ce qui lui confère un aspect vieilli assez saisissant (Fig. 4). Par cette facture graphique, qui s'observe également, mais à un moindre degré, sur la figure de Romanos et diffère de celle des autres peintures de l'église, ces figures se rattachent à l'esthétique tardo-comnène¹². Sous la niche de l'Emmanuel, une *podéa* décorée d'une grande croix latine cantonnée des lettres: *. T / TO./ N / T*¹³. Cette imitation d'un voile liturgique, associée à la représentation du Christ Emmanuel, permet d'attribuer à la niche une fonction de prothèse¹⁴. Au bas du mur court une zone de faux

ification reste problématique : cf. C. Mango - E.J.W. Hawkins, « The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings », *DOP* 20 (1966), 121-206 (p. 163, n. 135) ; C. Walter, « IC XC NIKA. The apotropaic function of the victorious cross », *REB* 55 (1997), 193-220 (208).

¹⁴ Cf. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 158 et passim ; M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Ausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt 1998, 94-96.



Fig. 5. Jeunes Hébreux dans la fournaise (détail).

marbre surmontée d'une « bande à chevrons mêlés d'éléments couffiques »¹⁵, décor qui se poursuit tout le long de la paroi nord.

Les sujets choisis pour décorer la partie nord de l'église composaient un programme funéraire exprimant l'espoir de résurrection et de salut dans l'au-delà des fondateurs. Dans la voûte de la travée orientale, sont figurés les trois Jeunes Hébreux dans la fournaise protégés par l'ange, composition monumentale, peinte à grande échelle, qui, selon un schéma courant, montre l'ange posant les mains en signe de protection sur les têtes des deux jeunes gens représentés latéralement ; ceux-ci, légèrement tournés vers le centre, lèvent les mains en prière, tandis que celui du milieu est frontal et en orant ; on distingue dans la partie inférieure les flammes rouges de la fournaise (Fig. 5). Image de salut au sein d'un programme funéraire, la composition des Jeunes Hébreux a aussi un symbolisme eucharistique, qui la lie au décor du sanctuaire et particulièrement à la niche de prothèse, qu'elle surmonte. Les attitudes assez naturelles des jeunes gens, le

mouvement de l'ange confèrent à la composition un certain dynamisme; les drapés des vêtements sont souples, les visages aux grands yeux à la pupille large sous les sourcils arqués, au nez fort, à la petite bouche charnue, sont schématiques mais expressifs, et les mains habilement rendues¹⁶.

Les autres scènes qui décorent cette nef nord sont peintes à grande échelle et à hauteur d'homme, sur les parois nord et ouest, directement offertes à la contemplation des fidèles. À proximité immédiate de l'image des Jeunes Hébreux, se déploie, sur la paroi nord de la travée orientale, la Résurrection de Lazare¹⁷, dont la composition, réduite aux personnages principaux, suit un schéma plutôt archaisant pour le XIII^e siècle : le Christ, suivi d'un disciple, s'avance vers la droite, la dextre levée en un geste d'allocution; à droite, à ses pieds, en proskynèse, Marthe et Marie. Lazare, enveloppé de bandelettes, la tête couverte et nimbée, les yeux grand ouverts, est représenté dans la partie droite de la composition, entre deux serviteurs, en courte tunique rouge, tenant chacun une dalle jaune, veinée de rouge, disposée obliquement. La représentation de Lazare, enveloppé de bandelettes, n'est pas sans évoquer celle de l'âme de Marie dans la Dormition peinte sur le même mur, à l'ouest : le rapprochement spatial des deux scènes, l'analogie formelle entre l'âme de Marie et la momie de Lazare soulignent la signification exemplaire du miracle du Christ, qui annonce la résurrection finale. On peut aussi noter, dans ce contexte, la rare disposition des deux dalles en V¹⁸, qui rappelle, probablement à dessein, celle des portes de l'Enfer dans la composition de l'Anastasis.

La Dormition de la Vierge, seul sujet reconnu par G. de Jerphanion et mentionné dans la *TIB*, se développe sur toute la paroi nord de la travée ouest, développement en accord avec l'importance de la scène, qui préfigure le sort des justes. Elle est malheureusement très dégradée, toutes les figures ayant été mutilées et couvertes de *grafitti*. Derrière la Vierge allongée (tête à gauche), le Christ, debout, assez profondément incliné, saisit à deux mains son âme, petite figurine enveloppée de bandelettes ; deux anges, symétriquement

¹⁵ Selon la terminologie de Jerphanion, *Églises rupestres* (cité n. 2), t. I, 382, ornement attesté, entre autres, dans les « églises à colonnes » de Göreme, en particulier à Çanklı kilise (*op.cit.*, pl. 112.6, 125.2, 130.3).

¹⁶ On comparera la composition à celle beaucoup plus hiératique de Karşı kilise (C. Jolivet-Lévy, « Images et espace culturel à Byzance : l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212) », *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées* (éd. M. Kaplan), Paris 2001, fig. 12, repr. dans *Études cappadociennes*, Londres 2002, IX).

¹⁷ Le rapprochement de ces deux sujets s'observe également, en Cappa-

doce, à Elmalı kilise et à Saint-Georges d'Ortaköy : C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Zodiaque, s.l., 2001, 295, 301.

¹⁸ Comme dans une église de Cythères, Saint-Blaise à Phrilingianika, XIII^e s. : M. Chatzidakis - I. Bitha, *Corpus of the Byzantine Wall Paintings of Greece. The Island of Kythera*, Athènes 2003, 112, fig. 1 ; une représentation un peu comparable se voit aussi à Saint-Stratège de Boularioi : N. B. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athènes 1995, 439, fig. 51 et pl. XIX, 109.

disposés, descendent du ciel. Autour, sur deux rangs, se tenaient les apôtres, dans l'ordre habituel (Paul aux pieds, Jean incliné près du visage de Marie, Pierre sans doute au chevet), et quelques évêques (au moins deux). Au premier plan, on identifie à la présence d'un petit ange, vêtu de rouge, brandissant un glaive, l'épisode apocryphe du juif Jéphonias, puni pour avoir voulu renverser le lit funéraire de Marie¹⁹.

Toute la largeur du mur ouest est consacrée à la représentation de l'Entrée à Jérusalem, qui suit un schéma dépouillé, comme souvent dans les monuments provinciaux du XIIIe siècle. Le Christ se dirige vers la droite, suivi de seulement deux disciples. L'âne baisse la tête vers le vêtement rouge qu'étale sur le sol un enfant ; un autre enfant, dont ne subsiste que la tête, était figuré à l'arrière-plan. Le Christ, pratiquement détruit, semble avoir été représenté frontalement, attitude de mise à l'époque paléochrétienne, qui s'observe parfois au Xe siècle (en particulier en Cappadoce) et revient à la mode à partir du XIIe siècle, spécialement dans les régions orientales²⁰. On distingue, au-dessus de la tête de l'animal, le palmier, où se tenait probablement un enfant. À droite de la composition, la ville de Jérusalem est évoquée par une structure en forme de tour, où apparaissent deux personnages, tandis que dans la porte s'inscrit une grande figure féminine, portant sur les épaules un enfant assis à califourchon, qui s'agrippe à son cou et dont elle tient les deux chevilles ramenées sur le devant, geste familier et réaliste qui témoigne de la capacité du peintre à interpréter sur un mode personnel les schémas traditionnels²¹ (Fig. 6).

Le cycle de la Passion du Christ, inauguré par l'Entrée à Jérusalem, se poursuivait dans la nef centrale de l'église, mais les scènes se trouvent désormais dans les parties hautes (tympan ouest et voûte) ; la succession des épisodes, sans suivre un ordre linéaire conforme à la chronologie des événements, n'est pas pour autant arbitraire. La Trahison de Judas occupe le tympan ouest, au-dessus de la porte d'entrée, et bien qu'elle soit à proximité de l'Entrée à Jérusalem, elle ne fait pas vraiment suite à cette image, peinte au niveau inférieur de la paroi ouest et orientée dans le sens inverse, le Christ se dirigeant vers la droite. La mise en valeur de la



Fig. 6. Entrée à Jérusalem (détail).

Trahison de Judas n'est certainement pas fortuite ; nous avons relevé, il y a quelques années un intérêt particulier pour Judas et le thème de la trahison dans une église cappadoçienne du début du XIIIe siècle, Karşı kilise, et nous avons suggéré de mettre l'intérêt manifesté pour l'icône

¹⁹ Précocément attestée en Cappadoce à Yılanlı kilise (Ihlara), la figuration de cet épisode apparaît surtout au XIIIe siècle (Panagia Mavriotissa de Castoria, icônes du Sinaï), pour devenir courante au XIVe siècle : L. Hadermann-Misguich, « À propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle », *Studia slavico-byzantina et mediaevalia europensia* I (1988), 143-148 (145) ; en Cappadoce il est également représenté à la fin du XIIIe siècle à Saint-Georges de

Belisirma (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris 1963, 210).

²⁰ Cf. par exemple Leroy, *Manuscrits syriaques* (cité n. 10), 233, pl. 55, 2 (Vat. syr. 118) ; J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974, pl. 53 (BNF, Copte 13).

²¹ Le détail de la mère tenant un enfant sur le dos est classique, mais ce dernier est généralement vu de profil ou de trois quarts, assis sur une épaule, une seule de ses jambes étant apparente.

graphie de Judas, pécheur et damné exemplaire, modèle par excellence du traître, du cupide, du simoniaque et de l'hérétique²², en relation avec le contexte historique contemporain. Quoi qu'il en soit des intentions précises du concepteur du décor de Saint-Nicolas, la Trahison de Judas, au-dessus de la porte, était la dernière scène que voyait le fidèle quittant l'église ; cet emplacement privilégié lui conférait peut-être une valeur d'avertissement moral contre toute tentation de trahison, conversion à l'Islam ou autre. Les deux scènes de résurrection – Anastasis et Myrophores au sépulcre – qui se font face dans la partie ouest de la voûte, encadrant la Trahison de Judas, composent avec elle une sorte de triptyque, promettant à ceux qui ne suivront pas l'exemple de Judas le salut éternel. La Crucifixion, elle, est reportée dans la partie orientale de la nef, sur versant nord de la voûte, l'image du sacrifice étant ainsi rapprochée non seulement de l'autel, mais aussi de la scène des Jeunes Hébreux dans la fournaise, située dans la travée nord-est. D'autres compositions étaient peintes dans la voûte de la nef, qui ont entièrement disparu aujourd'hui.

La Trahison de Judas, ἡ προδο[σ]ι[α], n'est conservée que dans la partie supérieure gauche de la composition, où subsistent partiellement quatre personnages : le groupe de juifs et de soldats tenant des armes diverses, désignés, comme il est d'usage, comme les Juifs, Ἰουδαῖοι (Fig. 7). Le premier, à gauche, est un jeune soldat, en cuirasse, tenant une masse d'armes. Des trois autres on ne voit que le buste ou la tête : celui qui est au premier plan est coiffé d'un turban décoré d'ornements pseudo-couffiques, et enroulé de façon réaliste autour de la tête, attribut inspiré de la mode vestimentaire du monde turco-iranien auquel appartient à cette époque la Cappadoce²³. Au second plan, apparaissent deux autres figures ; l'une, à barbe brune pointue, levait le bras droit vers les protagonistes de l'événement, aujourd'hui disparus, l'autre, à cheveux blancs, arbore une barbe hirsute, traitée par mèches. Dans la partie supérieure, on distingue une lanterne flamboyante (?)²⁴, des piques et des haches d'ast, armes peut-être inspirées par l'armement turco-iranien, représentées également à Karşı kilise et à l'Archangélos de

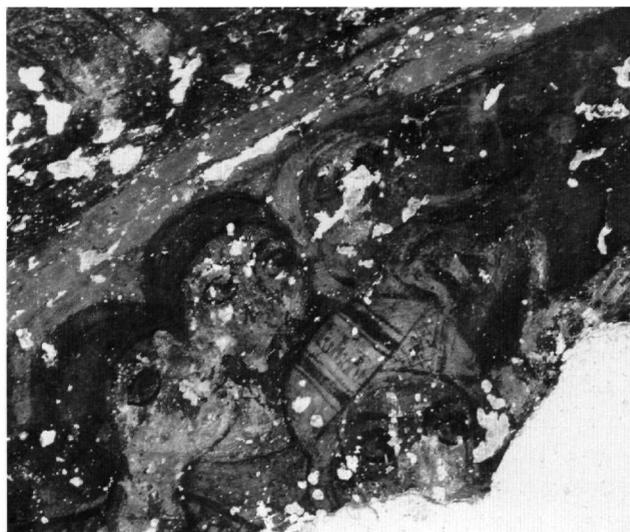


Fig. 7. Trahison de Judas (détail).

Cemil²⁵. La facture est assez schématique, mais les yeux largement ouverts, à grosses pupilles sombres, confèrent aux regards une vivacité certaine²⁶.

De la Crucifixion, très détruite, on distingue au centre la silhouette du Christ, la tête penchée vers l'épaule droite, le corps ployé sous l'effet de la mort, le ventre saillant, les jambes fléchies et les bras dessinant une ligne brisée au niveau du coude. À gauche subsiste un fragment de la Vierge, la main droite avancée vers la croix ; à droite, se tiennent Jean, soutenant sa tête de sa main, et le centurion. De part et d'autre de la croix étaient figurés à petite échelle le portelance à gauche et le porte-éponge à droite, la tête coiffée d'un bonnet pointu. L'iconographie était proche de celle de la scène à Saint-Georges d'Ortaköy (où s'ajoutent cependant les deux larrons) et à l'Archangélos de Cemil²⁷.

L'Anastasis, [Αν]άστασις, du type dit « en *contrapposto* », montre le Christ, la croix à double traverse dans la main gauche, s'élançant vers la droite, tout en se retournant pour entraîner à sa suite Adam (partiellement conservé à gauche), qu'il a saisi par le poignet (Fig. 8). Le dynamisme

²² Cf. Jolivet-Lévy, « Images et espace cultuel » (cit. n. 16), 179-180.

²³ La façon dont est drapé le turban rappelle la manière en usage chez les Seldjoukides d'Iran et d'Anatolie à partir du XIIe siècle ; voir dans l'église Saint-Georges de Belisırma, le turban porté par Basile Giagou-pès (Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, cit. n. 19, pl. 94).

²⁴ Ou une massue munie à son extrémité d'éléments métalliques ?

²⁵ Pour Karşı kilise : Jolivet-Lévy, « Images et espace cultuel » (cit. n. 16), pl. XI, fig. 14 ; pour l'Archangélos de Cemil : H. Wiemer-Enis, *Spät-*

byzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei, Petersburg 2000, 62, fig. 36.

²⁶ Le style n'est pas sans évoquer la peinture islamique ; cf. par exemple U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Rome 1950 (visages ronds, même dessin des yeux écarquillés et de la bouche).

²⁷ Saint-Georges d'Ortaköy : observation personnelle ; Archangélos de Cemil : Wiemer-Enis, *op.cit.* (n. 25), 21, fig. 9.

de l'attitude est souligné par le pan flottant de l'*himation* et le vêtement du Christ est rehaussé d'une riche chrysographie, au dessin complexe, traduisant l'éclat de la lumière émanant du corps ressuscité. Sous ses pieds apparaissent les portes de l'Hadès, disposées en V. La figure d'Ève, qui devait être figurée à gauche, derrière Adam, est détruite. À droite sont représentés, l'un au-dessus de l'autre, David, Salomon et Jean-Baptiste, ὁ Προόδρομος ; au second plan, trois nimbes de couleurs différentes suggèrent la présence d'autres personnages. L'or est abondamment utilisé dans cette scène, non seulement pour illuminer le vêtement du Christ, mais aussi pour les nimbes et les couronnes des rois-prophètes.

Face à l'Anastasis est peinte la Visite des saintes femmes au sépulcre (Fig. 9). Du groupe des myrophores, figurées à droite de la composition, on ne distingue plus qu'une seule silhouette, la main levée vers l'ange. Ce dernier, assis sur la pierre, mince et élancé, mais la tête et les mains relativement grandes, est figuré dans une attitude un peu maniérée, en *contrapposto*, le buste de face et les jambes tournées vers la gauche le visage tournée vers les femmes, à droite, mais le regard dirigé dans la direction opposée; une fine baguette dans la main gauche, il leur montre de la droite le tombeau, mince édifice à toit pointu représenté contre le bord gauche de la scène. L'or était également utilisé à profusion dans cette image de résurrection : pour le nimbe de l'ange et en rehauts sur son vêtement et ses ailes, soulignant la ramification des grandes rémiges. Entre l'ange et le tombeau est tracée l'inscription habituelle – ἦδε ὁ τόπος ὅπο[υ] ἔ[θη]καν αὐτῶν, « voici le lieu où ils l'ont placé » (Mc 16, 6) – et un peu plus bas, au-dessus des soldats, qui portent un casque pointu inspiré de l'armement seldjoukide : καὶ ἡ [φ]ηλάσσοι[τες ἀπενεκρόθησαν], « et les gardes sont étendus comme morts », inscription conservée également à Karşı kilise et à l'Archangélos de Cemil²⁸.

Le reste du décor de la nef centrale est perdu. Dans la partie sud de l'église, on n'identifie plus que trois sujets : la Nativité du Christ, l'Adoration des Mages, qui semble avoir formé une composition indépendante, et le Baptême. La Nativité se déployait dans la voûte de la travée ouest. Marie, dans la partie sud, n'est que partiellement conservée ; elle repose

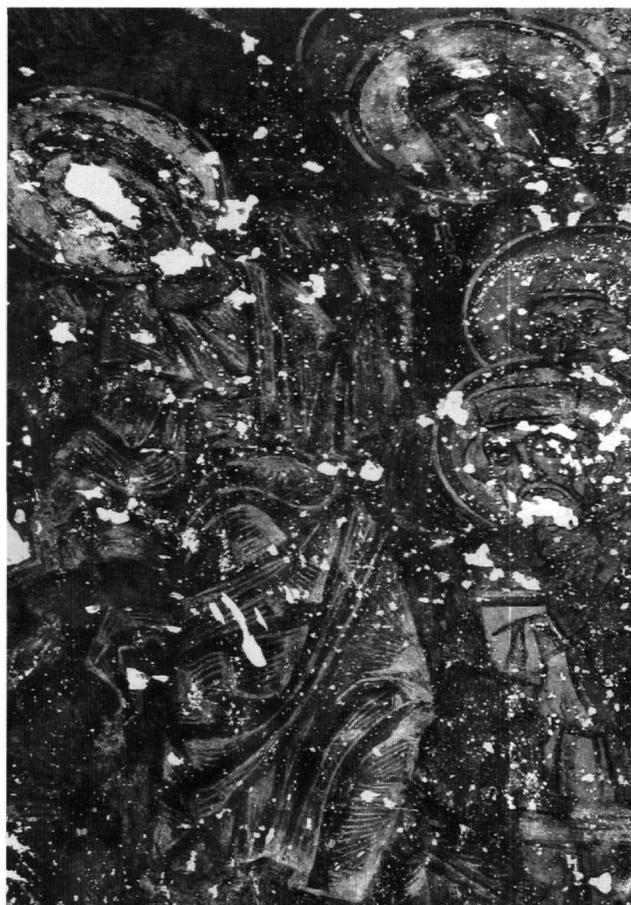


Fig. 8. Anastasis (détail).

sur une couche disposée obliquement, que décorent, en noir sur le fond blanc, des bandes transversales parallèles, des lignes diagonales entrecroisées et des médaillons, ornementation que l'on retrouve dans d'autres décors du XIII^e siècle²⁹, et en particulier dans l'église de l'Archangélos de Cemil et à Eski Gümüş³⁰. Dans la partie nord subsiste encore une partie du bœuf (peint en rouge) et de l'âne, qui réchauffaient de leur souffle l'enfant dans la crèche. Dans l'angle inférieur gauche, Joseph est assis dans la position traditionnelle, détourné de la scène et soutenant sa tête de sa main. À droite de Marie, l'ange de l'annonce aux bergers,

²⁸ Karşı kilise : Jolivet-Lévy, « Images et espace culturel » (cité n. 16), 176 ; Archangélos de Cemil : observation personnelle.

²⁹ Tissu qui rappelle, en plus richement décoré, le « Syrian cloth » qu'E. Cruikshank Dodd, *Medieval Painting of the Lebanon*, Wiesbaden 2004, 86 (et *passim*) considère propre « to a local Syrian school of painting »,

affirmation qu'il faut probablement nuancer.

³⁰ Archangélos de Cemil : Wiemer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei* (cité n. 25), 19, fig. 5 ; Eski Gümüş : Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale* (cité n. 17), pl. 126.



Fig. 9. Myrophores au sépulcre (détail).

turné vers la droite, fait le geste d'allocution traditionnel ; le visage, bien conservé, présente les caractéristiques déjà observées : face large, légèrement prognathe, nez fort, yeux asymétriques largement ouverts, sous les longs sourcils arqués, regard vif des grosses pupilles noires; le dessin est simple mais sûr, le modelé plastique succinct (Fig. 10). Plus bas sont conservés deux moutons, mais les bergers sont détruits. Dans la partie occidentale de la travée, près de l'entrée de



Fig. 10. Nativité : l'ange de l'annonce aux bergers (détail).

l'église, sont représentés les trois Mages, qui se dirigent vers la gauche. Tous trois portent une chlamyde ocre rouge, attachée par une fibule ronde, et sont coiffés de couronnes semblables à celles des rois-prophètes de l'Ancien Testament dans l'Anastasis. Le plus âgé, en tête, barbe et cheveux (bouclés) blancs, tient à deux mains une grande boîte au couvercle pointu. Le deuxième, jeune, au-dessus et à l'arrière plan, dont le visage est mutilé, porte le même type de boîte, tandis que le troisième, d'âge mûr, présente une large coupe (Fig. 11).

Le dernier thème identifiable est le Baptême du Christ, peint au fond de la large niche formée dans l'angle sud-ouest de l'église par l'arrondi de la paroi, où l'on peut restituer la présence d'une cuve. La partie supérieure de la scène est détruite, mais l'on distingue à gauche saint Jean-Baptiste, de type ascétique, sa courte mélote révélant ses jambes nues, au centre le Christ, jambes croisées, dans une attitude élégante, et deux anges à droite. Quelques poissons nagent dans le fleuve, très proches de ceux qui sont représentés dans la



Fig. 11. Adoration des Mages (détail).

même scène dans l'église de l'Archangélos de Cemil³¹, et un paysage rocheux se développe dans la partie gauche de la composition.

Des figures isolées complétaient le programme iconographique de l'église, mais seules subsistent quelques figures dans la partie nord : sur le pilier, un saint tenant un livre sur la face est et un jeune martyr sur la face nord ; à l'intrados de l'arc séparant la travée orientale de la nef centrale, deux saints anargyres. Sur le plafond irrégulier qui couvre la travée occidentale, les saints Serge, ὁ ἄγιος Σέργιος, à droite, et Bacchus, Βακ(χος), à gauche, sont figurés à grande échelle, vus aux trois quarts de leur hauteur, et il y avait place encore pour deux autres saints sur la gauche³² (Fig. 12).

Au terme de cette rapide analyse, on peut conclure, malgré la médiocre conservation des peintures, à la participation d'un atelier expérimenté et à la richesse du commanditaire. L'usage de l'or en témoigne, qui n'est attesté que dans de rares monuments cappadociens, dont deux décors du XIIIe



Fig. 12. Saint Serge.

siècle apparentés à Saint-Nicolas : l'Archangélos de Cemil et l'église dite Eski Cami de Mavruca (Güzelöz)³³. Le style ne se rattache certes pas aux courants les plus novateurs de l'art byzantin du début du XIIIe siècle, mais il s'inscrit bien dans le contexte régional et plus généralement dans une tradition provinciale, dont certaines églises du Magne, de Chypre, de Chypre ou de Syrie-Palestine offrent des exemples. Les personnages sont assez bien proportionnés, plutôt minces et élancés, comme l'archange de la scène des Myro-

³¹ Cf. Wiemer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei* (cité n. 25), 19, fig. 7. La représentation des poissons, attestée aussi à Karşı kilise (1212), conforte la datation au XIIIe siècle que nous proposons (Jolivet-Lévy, « Images et espace cultuel », cité n. 16, p. 173) ; pour l'intérêt de ce détail comme critère de datation et quelques exemples précoces dans les manuscrits : S. Boyd, « The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings », *DOP* 28 (1974), 276-328 (298, n. 77).

³² La représentation des martyrs alignés dans les parties hautes de l'église se voit déjà dans l'église de Meryemana à Göreme (Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale*, cité n. 17, pl. 64) et rappelle ici surtout l'église A de Tatlarin (C. Jolivet-Lévy - N. Lemaigre Demesnil, « Nouvelles églises à

Tatlarin, Cappadoce », *Mon Piot* 75 (1996), 21-63, fig. 4) ; hors de Cappadoce, citons l'exemple de Saint-Stratège d'Epano Boularioi dans le Magne (Drandakis, *Μέσα Μάνη*, cité n. 18, 404, fig. 17, 19, sch. 35, 36).

³³ Pour l'Archangélos de Cemil, cf. Wiemer-Enis, *Spätbyzantinische Wandmalerei* (cité n. 25), 56 ; pour l'église de Mavruca - Güzelöz : observation personnelle. L'or a été aussi utilisé dans la Nouvelle Eglise de Tokalı à Göreme, Xe s. (A. Wharton Epstein, *Tokalı kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. With an Appendix on the Conservation of the Mural Paintings by P.M. Schwartzbaum*, DOS XXII) Washington 1986, 55) et à Eski Gümüş (cf. par exemple Jolivet-Lévy, *Cappadoce médiévale*, cité n. 17, pl. 125).

phores au sépulcre ; la structure du corps est dans l'ensemble respectée, mains et pieds peuvent être habilement rendus, comme la main de Joseph dans la Nativité, ou au contraire schématiques. Les vêtements suivent avec naturel les formes et les mouvements du corps, mais accusent peu le volume plastique ; sur certaines figures, les drapés sont plus complexes et agités, comme sur le Christ de l'Anastasis, dont l'immatérialité du corps est accentuée par le fin réseau de lignes dorées qui strient le tissu.

Saint-Nicolas de Başköy, que les caractéristiques de l'iconographie et du style suggèrent d'attribuer aux premières décennies du XIII^e siècle, s'ajoute donc à une série de monuments de Cappadoce, qui témoignent de la présence dans la région, sous domination turque depuis plus d'un siècle, d'une population grecque et chrétienne relativement fortunée et, partant, de l'activité d'ateliers de peintres, dont l'art, s'il ne suit pas les tendances les plus modernes de la peinture

byzantine, présente des affinités avec les monuments provinciaux contemporains. Le caractère plutôt conservateur des formules iconographiques suivies va de pair avec un programme assez sophistiqué, tandis que le style, un peu schématique mais expressif, révèle la participation d'un artiste confirmé³⁴. La conservation dans la région de plusieurs décors apparentés – et sans doute d'autres ont-ils disparu – plaide en faveur de l'existence d'ateliers locaux ; les innovations, qui distinguent ces décors des ensembles antérieurs à la conquête turque, indiquent cependant que des peintres venus de l'extérieur avaient circulé en Cappadoce véhiculant ces innovations ou que les peintres locaux avaient reçu leur formation ailleurs. L'ensemble de ces données conforte l'hypothèse d'une région où, dans la première moitié du XIII^e siècle, la situation économique était florissante et où cohabitaient harmonieusement Grecs orthodoxes et Turcs musulmans.

Catherine Jolivet-Lévy - Tolga Uyar

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑ. Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΟ ΒΑΣΚÖΥ

Ο Άγιος Νικόλαος (ή Çukur kilise) στο Başköy, τον οποίο εντοπίσαμε εκ νέου τον Αύγουστο του 2004, έρχεται να προστεθεί στη σειρά των μνημείων με τοιχογραφικό διάκοσμο, των οποίων ο αριθμός αυξάνεται κάθε χρόνο και που επιβεβαιώνουν την ακμή των χριστιανικών κοινοτήτων σε σελτζουκικό έδαφος.

Ο ναός, προσαρτημένος σε ένα μικρό σύμπλεγμα κτισμάτων πολύ κατεστραμμένο, έχει σήμερα τη μορφή τρικλιτής βασιλικής (Εικ. 1), με πλάτος μεγαλύτερο από

το μήκος της, έναν κεντρικό τρούλο και μόνο μία αφίδα. Προς το κέντρο του μεσαίου, καλυμμένου με καμάρα κλίτους, είναι λαξευμένο ψηλό τύμπανο σε σχήμα κόλουρου κώνου, του οποίου το ανώτερο τμήμα είναι σήμερα κατεστραμμένο. Αυτή η διαμόρφωση, που θυμίζει αντίστοιχα το ναό του Αρχαγγέλου κοντά στο Cemil –ο γραπτός διάκοσμός του παρουσιάζει επίσης άμεσες ομοιότητες με το διάκοσμο του ναού στο Başköy–, θα μπορούσε να είναι μεταγενέστερη της αρχι-

³⁴ Responsable en particulier du Christ de l'Anastasis et de l'ange de la Visite des Myrophores au sépulcre.

κής λάξευσης και σύγχρονη του τοιχογραφικού διακόσμου. Πράγματι, εντοπίζονται δύο φάσεις: μία πρώτη εγκατάσταση, μοναστική (ή αστική);, γύρω από μια αυλή, με ένα ναό μικρότερων διαστάσεων από το σημερινό μνημείο, πιθανώς μονόχωρο (11ος αι.);, και μία δεύτερη (αρχές 13ου αι.), οπότε διανοίχθηκε, επίσης στο βράχο, μία τράπεζα· τότε ο ναός επεκτάθηκε, απέκτησε τρούλο και κοσμήθηκε με τοιχογραφίες (Εικ. 2).

Την κόγχη της αψίδας διακοσμεί η σύνθετος τύπος Δέηση, στην οποία εικονίζονται γύρω από τον ένθρονο Χριστό τα τέσσερα σύμβολα των ευαγγελιστών. Ο θρόνος κοσμείται σε κάθε πλευρά με εξάκτινο άστρο, μοτίβο που απαντάται στην ίδια θέση στην αψίδα του Αρχαγγέλου στο Cemil και στον Άγιο Γεώργιο στο Ortaköy. Τροχοί με οφθαλμούς, ένα χερουβίμ στη βόρεια πλευρά και ένα σεραφίμ (ή χερουβίμ;) στη νότια χωρίζουν τον Χριστό από τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο.

Στην κατώτερη ζώνη της αψίδας ταυτίζονται οι ιεράρχες Μέγας Βασίλειος, κοντά στο κέντρο (Εικ. 3), Γρηγόριος Νύσσης (;) και Γρηγόριος Ναζιανζηνός, καθώς και ο διάκονος Στέφανος. Ο άγιος Νικόλαος εικονιζόταν σε ένα κογχάριο του ανατολικού τοίχου του νότιου κλίτους, στην προέκταση του φράγματος του Ιερού. Σε αυτόν αντιστοιχούσε, βορείως της αψίδας, μεγάλη παράσταση της Θεοτόκου καθισμένης σε θρόνο με πολυτελές κάλυμμα. Στα δύο κογχάρια που ανοίγονται στον ίδιο τοίχο στη βόρεια πλευρά εικονίζονται ο Χριστός Εμμανουήλ (Εικ. 4) και ο διάκονος Ρωμανός.

Στο βόρειο κλίτος του ναού ένα πρόγραμμα ταφικού χαρακτήρα εξέφραζε την ελπίδα της ανάστασης και της μετά θάνατον σωτηρίας του ή των κητόρων. Στην καμάρα του ανατολικού τμήματος του κλίτους εικονίζονται οι Τρεις Παίδες εν Καμίνω, τους οποίους προστατεύει ο άγγελος (Εικ. 5). Οι λοιπές σκηνές είναι στο ύψος του ανθρώπινου οφθαλμού, στο βόρειο και το δυτικό τοίχο. Στο βόρειο τοίχο του ανατολικού τμήματος εικονίζεται η Έγερση του Λαζάρου, η οποία, περιορισμένη στα βασικά πρόσωπα, ακολουθεί ένα εικονογραφικό σχήμα μάλλον αρχαϊζόν για το 13ο αιώνα. Στη δυτική πλευρά εκτυλίσσεται η Κοίμηση της Θεοτόκου με το απόκρυφο επεισόδιο του εβραίου Ιεφονία σε πρώτο επίπεδο. Ο δυτικός τοίχος του βόρειου κλίτους είναι αφιερωμένος στη Βαϊοφόρο.

Στο κεντρικό κλίτος του ναού εικονίζονται τα Πάθη. Από την Προδοσία του Ιούδα σώζονται μόνο κάποιες μορφές στην αριστερή πλευρά –η μία από αυτές φορεί

τουρμπάνι με ψευδοκουφικά κοσμήματα, εμπνευσμένο από τον τρόπο ένδυσης του τουρκοϊρανικού κόσμου (Εικ. 7). Η εξέχουσα θέση της παράστασης στο δυτικό τύμπανο, πάνω από τη θύρα εισόδου, ίσως σχετίζεται με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Ιούδα και το θέμα της Προδοσίας, που επισημάναμε πριν από μερικά χρόνια σε έναν άλλο καππαδοκικό ναό των αρχών του 13ου αιώνα, το Karşı kilise, και που είχαμε επιχειρήσει να συνδέσουμε με το ιστορικό πλαίσιο εκείνης της εποχής. Η σκηνή μπορούσε επίσης να σημαίνει την ηθική προειδοποίηση ενάντια σε κάθε πειρασμό για προδοσία.

Η Ανάσταση και οι Μυροφόροι (Εικ. 8 και 9) εικονίζονται αντικριστά στη δυτική πλευρά της καμάρας, πλαισιώνοντας την Προδοσία του Ιούδα. Και οι δύο χαρακτηρίζονται από ευρεία χρήση χρυσού που φωτίζει τα πλούσια ενδύματα, εξαιρεί τους φωτοστεφάνους και τα στέμματα των βασιλέων-προφητών και μαρτυρεί την ευμάρεια του παραγγελιοδότη. Άξια παρατήρησης είναι η οξυκόρυφη απόληξη της περικεφαλαίας των κοιμισμένων στρατιωτών κατ' επίδραση της στρατιωτικής εξάρτυσης των Σελτζούκων. Η Σταύρωση έχει μεταφερθεί στο ανατολικό τμήμα του κλίτους, στη βόρεια πλευρά της καμάρας.

Στο νότιο κλίτος του ναού είναι δυνατή η ταύτιση μόνο τριών θεμάτων: της Γέννησης (Εικ. 10), της Προσκύνησης των Μάγων (Εικ. 11) και της Βάπτισης, με την οποία σχετιζόταν πιθανότατα ένα δοχείο (για τον αγιασμό των υδάτων;) που σήμερα δεν σώζεται. Μεμονωμένες μορφές συμπλήρωναν το εικονογραφικό πρόγραμμα (άγιοι Ανάργυροι, Σέργιος και Βάγκχος κ.ά.) (Εικ. 12).

Ο μάλλον συντηρητικός χαρακτήρας των εικονογραφικών τύπων συνδυάζεται με ένα αρκετά καλά μελετημένο εικονογραφικό πρόγραμμα, ενώ η τεχνοτροπική απόδοση, λίγο σχηματική αλλά εκφραστική, μαρτυρεί τη συμμετοχή ενός έμπειρου καλλιτέχνη. Η τεχνοτροπία, που δεν συνδέεται με τα νεωτεριστικά ρεύματα της βυζαντινής τέχνης των αρχών του 13ου αιώνα, εντάσσεται εύκολα στο πλαίσιο της τέχνης της περιοχής και γενικά σε μια επαρχιακή παράδοση, της οποίας δείγματα αποτελούν τα μνημεία άλλων περιοχών. Έργο τοπικού εργαστηρίου, του οποίου η δράση πιστοποιείται σε άλλους ναούς της Καππαδοκίας, οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του Başköy μαρτυρούν την παρουσία ενός σχετικά εύπορου ελληνικού και χριστιανικού πληθυσμού στην υπό τουρκική κατοχή περιοχή.