

# TÜRK TAKILARINDA UMay NANCININ ZLER VE AVRASYA KÖKLER

Lale AV AR<sup>1</sup>

## ÖZET

Orhun abidelerinde ismi geçen Umay'ın dünyayı idare eden Gök Tanrı ve Yer-Su ilahı ile e it görüldü ü, Gökler ile Yer arasındaki ili kini gerçeikle tiren, tüm canlılara Kut veren, ölümden sonra ruhlara Göklere ta ıyan, do adaki ebedi ya amı ve sonsuz dönü ümü sa layan, yeryüzünde ya ayan tüm canlı varlıkların hamisi olarak hayal edildi i anla ılır. Türk halklarının kültür ve sanatında derin iz bırakan bu ilah slam ça ında da di i ruh olarak yerini muhafaza ede bilmi , kadın ve bebeklerin koruyucusu olarak bilinmi tir.

Türk sanatında Umay ilahesinin ikonografisi Göktürk ça ında belirlenmi olsa da, bu ikonografinin kökeni Avrasya co rafyasında Erken Ça 'da ortaya çıkan Ana Tanrıça kültüne dayanmaktadır. Bölgenin MÖ.1. binyıl skit Ça ı kültürleri bu anlamda son derece bol malzeme sunmakta, skitlerin Büyük Ana Tanrıçası Tabiti ise Umay'ın öncüsü olarak kabul edilmektedir.

Günümüz Türk kültürlerinde Umay inancının izleri zaman içinde kısıtlanmı anlamından dolayı daha çok kadınların kullandıkları e ya ve nesnelere üzerinde bulunur. Özellikle takılarda Umay'ın koruyucu ve kollayıcı yetisi kendini daha belirgin göstermektedir.

Makalede Umay ilahının selefi olarak görülen skitlerin Büyük Ana Tanrıça betimlemeleri incelenerek Göktürk ça ına ait Umay tasvir ve simgeleri kar ıla tırılmı , her iki guruba ait örneklerin benzer veya ortak yönlerine dikkat çekilmi tir. Ayrıca günümüz Türk halklarının takılarında kullanılma a devam eden, fakat anlamı unutulmu pek çok motif ve detayın derin kökleri ve Umay ba lantıları açıklanmaya çalışılmı tir.

**Anahtar Kelimeler:** skit Büyük Ana Tanrıçası, Umay, Türk Halkları Takıları

---

<sup>1</sup> Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Seramik Tasarım Bölümü. lale\_avsar@hotmail.com

# FOLLOWING THE TRACES OF GODDESS U MAY IN TURKIC JEWELLERY

## ABSTRACT

It is understood that Goddess Umay, whose name is mentioned in Orhun Epigraphs, is thought to be equal to the Sky God and Ground-Water God, to establish the relations between the sky and ground, to provide all living beings with happiness, to carry souls into the sky after death, to render the eternal life and transformation possible and to be the protector of all living beings on the earth. This goddess leaving deep traces in Turkish culture and art has been preserved as a female spirit, and it has been known as the protector of women and babies.

Though the iconography of Goddess Umay in Turkish art was determined during the Gokturk era, the roots of this iconography can be traced back to Eurasian geography and

Goddess culture of antiquity. Therefore, especially the cultures in the first millennium BC, known as the Scythian era, provide us with plentiful materials; the descriptions of Tabiti, the ultimate Mother Goddess of Scythians, are viewed as the pioneer of Umay iconography.

The traces of Umay belief in current Turkish cultures, in connection with its meaning that has been limited over time, are commonly seen on the goods and objects used by women. Preserving and protecting ability of Umay can be seen particularly in jewellery.

In this study, Mother Goddess descriptions that we encounter in the cultures of Scythian era of Eurasia and the descriptions and symbols of Umay in women's jewellery that belong to current Turkic peoples were researched, and the common and similar aspects of these descriptions were pointed out. Moreover, the researcher attempted to prove that many motifs and details, the meanings of which have been forgotten, can be traced back to Umay.

**Key Words:** Mother Goddess of Scythians, Umay, Turkic People Jewellery.

## Giri

Günümüz Türk halkları arasında farklı isimler altında tanınan ilahe Umay (Humay, Huma, Imay, Ima, Umma) Türk kültürünün belki de en eski ve kalıcı geleneklerindedir (Çoruhlu, 2006: 42, 136; Ögel, 2002: 483, 547; : 1990: 292-297; , 1928: 134—139; , 1949: 3-90, , 1973: 269-285 (270-278); , 1978 : 35). Bugün daha çok di i ruh, bereket ve do urganlık simgesi, kadın ve çocukların hamisi olarak bilinen bu ilahın Göktürk ça ndaki konumu çok daha geni ve kapsamlı olmu tur. Orhun yazıtlarında adı geçen Umay'ın Göktürkler tarafından Gök Tanrı ve Erlik ile e it derecelendirildi i, yeryüzünde ya ayan tüm canlıların hamisi, Kut sahibi, Gökler ile Yer, materyal dünya ile ilahi âlem arasında ba lantıyı sa layan, ruhların koruyucusu, ebedi ya amın bekçisi, bereket sahibi ola rak görüldü ü anla ılır ( . .., 1972, . 215; . .., 1961, . 68; . .., 1973, . 269; , 1996: 69-70; , 2001). Türk mitolojisinde Umay'ın Hayat A acı gibi önemli bir motif ile ilintisinin yanı sıra Ate unsuru ile ba lantılı olması Potapov'a göre çok arkaik kökenine i aret etmekte ve Paleolitik ça anaerik toplumlarda ortaya çıkan Ana tanrıçadan türemi olabilece ini akla getirmektedir ( . .., 1973). Büyük ihtimalle Avrasya kökenli olan bu ilah Göktürk ça ndan çok daha önce ortaya çıkmı , farklı kültürlerde çe itli kimlikler kazanarak ya atılmı , zaman içinde geli en yeni medeniyetlere bölgesel miras olarak devredilmi tir ( , 1998-99).

Umay ilahının zaman içindeki geli iminin bir ara halkasını temsil eden skit ça ı Büyük Ana Tanrıça kültü aynı Avrasya co rafyasında MÖ. 1. Binyılda var olmu ve çok sayıda maddi kültür örneklerinde tebarüz etmi tir ( , 1962: 445-450; & , 1994: 80-81; , 1998-99). Avrasya'nın en parlak kültürlerinden biri olan skit kültüründen adını almı bu ça da skitlere paralel geli en Sak, Massaget, Sarmat ve Savromat gibi di er kültürlerin de geli ti i bilinmektedir. Bunların bıraktı ı zengin kültürel mirasın incelenmesi ba ta “hayvan üslubu” olmak üzere pek çok yakın ve ortak cihetin varlı nı ortaya koyarak yo un kar ılıklı etkile imin ve kültürel kayna manın mevcudiyetinden söz etmeye zorlamı tur ( ,1992: 211-214). Bugün akraba kültürler olarak de erlendirilme e ba layan bu halkların inanç sistemindeki benzer ve ortak simgelerden birini Ana Tanrıça te kil etmekte ve görsel anlamda bol örnekler sunmaktadır (Bektaş, 2004). Günümüze ulaabilen tüm bu tasvirler Göktürklerin Umay ilahından en az binyıl önce aynı co rafyada ya ayan medeniyetler tarafından ortaya koyulmu ve bu nedenle Umay kültürünün kaynak ve selefi olarak görülebilmektedir.

Bu tasvir ve betimlemelerin incelenmesi bir taraftan Ana Tanrıça'nın bu dönemdeki simgesel anlamı ve inanç sistemindeki "görev ve sorumluluklarına" ıık tutarken, di er taraftan onun ikonografisinin gelişim yolunu ve özelliklerini de ortaya koymaktadır. Göktürk ça ı Umay ilahesinin belirlenmiş ikonografisi ile karşılaştırıldığında Avrasya'nın Ana Tanrıça motifinin zaman içinde kısıtlanma a yüz tutan anlam da arıcının hangi yönde ilerlediği ve Türk kültüründe hangi hususların daha öne çıktığı da ayrıca anlaşılır. En büyük sarsıntısını İslam'a geçiş sırasında meydana gelen eski inanışlar arasında Umay'ın varlığını koruyabilmesi manidardır. İlgincidir ki günümüz Türk halkları tarafından sevilerek kullanılan kadın takılarında uygulanmakta olan bir grup simge ve motifler daha skit ça ı Avrasya'da ortaya çıkmış, Göktürk döneminde Umay ile ilişkilendirilmiş, onun belirtisi ve nesnelere olarak teşhir edilmiştir. Son derece olumlu ve önemini yitirmeyen anlamlarından dolayı meydana atılma a devam eden bu simgeler bazı geleneklerin sürekliliğinin ve kültürün temel hatlarını koruduğunun emaresi olmalıdır. Bu kültür zincirini yeniden canlandırarak bir taraftan tarihi hafızamızı, di er taraftan ise maddi kültür belleğimizi canlandırmış, sahip olduğumuz birikimin anlam içeriğini yeniden zenginleştiriyoruz.

### **skit Ça ında Ana Tanrıça konografisi**

Tuva'nın yakınlarındaki Arjan kurgan buluntularıyla kesinleşen Asya kökeni skit kültürünün tarihi araştırmalarında önemli dönüm noktası oldu ( , 1992: 37-42). Bu mezarda ortaya çıkan buluntular skit sanat ve kültürünün özgün kökenli olduğunu kanıtlayarak ortak Avrasya medeniyet ortamından söz etme e imkân verdi ( , 2007: 4-8). Ça da Rus kaynaklarında " skit-Sibirya Kültür Dünyası" olarak adlandırılan bu medeniyetin Sibirya ve Altay dışı nda Karadeniz ve Orta Asya coğrafyasını da içine aldı ı, çeşitli skit halkları dışı nda onlarla akraba olarak görülen Sak, Sarmat, Massaget, Sarmat, Sargat ve Tagar kültürlerini de kapsadığı bildirilir. Ayrıca günümüz Moğolistan ve Çin topraklarında da bu kültürün izleri bulunmuş ve araştırılmaktadır.

Sözü geçen dönemden günümüze ulaşan miras daha çok kurgan mezarlarda ele geçen buluntulardan ibarettir. Avrasya'nın tüm MÖ. 1. binyılına hâkim olan "hayvan üslubu" tarzında süslenmiş bu eserlerin üzerinde çeşitli gerçekçi canlılar ve hayali yaratıklar ve bunların i tirakiyle düzenlenen hayvan mücadelesi sahnelerine rastlanır. Her türlü kullanım e yası, halı, kilim, yaygı, mobilya, at arabası, at süsü, kap-kacak, silah ve takıları kaplayan bu tarz süslemelerde insan tasvirleri nispeten sener rastlanan süsleme motifleri olsa da, mevcut örnekler belli bir gruptandırma yapma e imkân tanımaktadır ( , 1983: 77, 81, 89, 93, 95, 107, 111).

Avrasya'nın MÖ. 1.binyıl sanatında insan figürleri daha çok grup halinde ve belli bir olayı veya ritüeli canlandıran sahnelerde karımıza çıkmaktadır. Bunlar o dönem insanının yaşam tarzı, inanç sistemini ve geleneklerini yansıtan sahnelerden oluşmakta, burada savaş, mücadele, gündelik yaşam, tanrılara tapınma, sunma, ant içme, kan kardeşliği ve elence gibi çeşitli konular çalışılmaktadır. Tüm bu tasvirler arasında ilğimizi çeken ve tanrıça olarak yorumlanabilen kadın figürleri genellikle yaşam tek başına ya da birkaç canlıyla birlikte canlandırılmıştır. Bunların dışında tanrıça figürüne tapınma ve sunma sahnesi şeklinde algılanan ikili, üçlü veya daha kalabalık düzenlemelerde de rastlanır. Bu sahnelerin belli bir düzeni ve ikonografisi olça da var olan inanç sistemi, tanrı panteonu ve dini gelenekler hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

Bu konuda bilgi içeren bir diller kaynak ise Karadeniz çevresinde yaşamı skitlerin komusu olan Eski Yunan yazarlarının eserleridir. Bilhassa Herodot ve Hipokrat'ın edebi mirası o döneme has masalsı bir anlatım dili ve özel yorumlar içerseler de, skit tarihi araştırmacıları için ilk başvuru kaynağı olarak görülmektedir. (*Herodot tüm skit tanrılarını Grek tanrılarını ile kıyaslayarak, her birine denk bir veya birkaç Grek tanrısını örnek vermesi anlam karga ası olu turmu , skit inanç sistemini hep "Yunan anahtarıyla" çözümlen e mecbur bırakmu tur*).

Herodot'a göre skitlerin ana tanrı panteonunu temsil eden yedi figür arasında Tabiti en çok sayılan ve önem verilen ilah olmuştur (Herodot, IV: 59). Herodot'un Tarih'inde Tabiti'ye verilen tanımlamalar arasında onun " skitlerin kraliçesi, Hâkimi ve Hükümdarı oldu u" ibaresi de yer alır (Herodot, I: 184-187, 205-208, 211-214). Bu tanrıçanın skitlerin sosyal yaşamında kapsadığı yer belli zamanlarda yapılan dini tören ve kurban sunma merasimlerinde de aksini bulmuştur, ayrıca skit kralları tarafından verilen anıtların onun adına veriliyor olması ve bu tip andın bozulmasının ölüm ile neticeleneceğine olan inanç da Tabiti'nin önemine işaret etmektedir (Herodot, IV: 68). Yapılan araştırmalarda Tabiti'nin sürekli yaşam, doğurganlık-bereket ilkesi ile bağlantılı oldu u (Popov, 1976: 109-119), Yer unsuru ile ilintisi tespit edilmiş, ateşin simgesi olarak görüldüğü ve bu nedenden dolayı hem ocak, hem adak, hem de güneşle ilişkilendirildiğini öne sürülmüştür (Herodot, 1977: 92; Herodot, 1961: 58-71). Tabiti'nin tüm bu özellikleri ve ayrıca skit toplumunda "Soyun Büyük Ecdadı" şeklinde algılanmış olabileceği (Herodot, 1963: 23; Herodot, 1961: 58; Herodot, 1971: 86) tahmini onun Ana Tanrıça kültürünün uzantısı şeklinde görülmesini ve kimi zaman Büyük Ana Tanrıça şeklinde adlandırılmasını sağlamıştır (Herodot, 1961: 58-71; Rostovtzeff, 1922: 107; Herodot, 1960: 50; Herodot, 1963: 22; Herodot, 1976: 45-52; Herodot, 1983: 25-36 (27))

skit ça ı Avrasya sanatında kar ımıza çıkan insan figürlü kompozisyonlar Rus bilim adamı Bessonova tarafından ayrıntılı incelemeye tabi tutularak gruplandırılmıştır ( , 1983: 81, 89, 93, 95, 107, 111). Bu gruplar arasından konumuz itibarıyla ilgimize çeken ve kadın tanrıça figürü içeren sahneler “Canlıların Hâkimi” (s. 81), “Dua Eden Canlıların Hâkimi” (89), “Yılan Bacaklı Tanrıça” (93), “Yanında Rahibesiyle Tahta Oturan Tanrıça” (95), “Çevresindeki Tebaasıyla Tahta Oturan Tanrıça” (107), “Tahta Oturan Tanrıça ve Atlı” (111) ekinde seçilmiştir. Ortak tarz ve ikonografiye sahip bu dönem eserleri arasında genellikle birden fazla örnek içeren her grup kendine has düzenlemesiyle seçilmektedir. Belli türden kompozisyonların sürekli tekrarlanması bunların kıstas halinde görüldü ünü ve geleneksel mana ta idıklarını ortaya koymaktadır. Büyük ihtimalle bu mana tanrıçanın inanç sisteminde tuttu u yeriyile ilgili olup vasıflarının farklı yön ve çalarını ı ıklandırmaktadır.

Sözü geçen tasvir grupları arasında Canlıların Hâkimi konumunda tasvir edilen skit tanrıçasının en erken örne i MÖ. 7. Yy. tarihlendirilen 1. Kelermes kurganı buluntusudur ve bir saplı aynanın arka yüzünde yer almaktadır ( , 1983: 82-83, res. 7,8). Radyal olarak sekiz yere bölünmüş dairesel aynanın dilimlerinde kadın tanrıçaya tabi farklı ilahlar mistik anlam ta ıdı ı varsayılan bir düzenleme olu turmaktadır. Ayakta ve tam önden betimlenen tanrıçanın ba ı sa ına do ru çevrilmiş , arkasında geniş açılmış kanatları ve her iki tarafında arka bacakları üstünde duran ve ilahına itaat eden kutsal aslanları yer almaktadır. Yanlara do ru uzatmış elleriyle aslanların ön bacaklarını tutan tanrıçanın pozu makam ve mevkiine uygun ihti am ve görkeme sahiptir. Geleneksel olarak Yunan kültürü ve mitolojisiyle ili kilendirmekte olan bu ikonografinin temelinde duran kaynak bugün tartışılmakta olsa da, a a ıda görece imiz gibi günümüz Türk sanatına kadar uzanan etki ve uzantıları dü ündürmektedir.

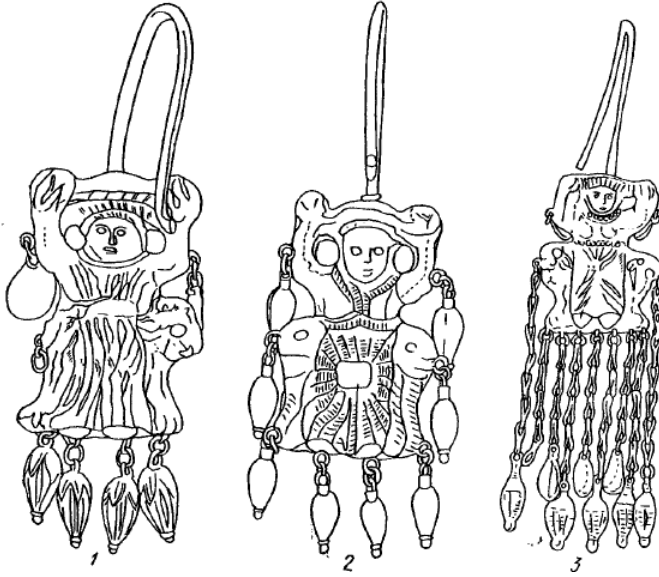
Birkaç di er örne in yanı sıra benzer düzenlemeye MÖ. 4. Yy. tarihlenen Aleksandropol kurganı kabartma plakası üzerinde de rastlanır ( , 1983: 86-87). (Res. 1) Yine tam önden tasvir edilmiş kanatlı tanrıça yanlara do ru uzatmış elleriyle sa ında ve solunda duran iki geyi i tutmaktadır. Ba ındaki ensiz takke tipi ba lı ın, yüzünü çevreleyen uzun saçlarının ve a a ıya do ru geniş lenen kısa pileli ete inin detaylı i leni i figürün önemli birisi oldu una i aret etmektedir. Buradaki aslanların yerini alan geyikler Bessonova’ya göre ilahın en eski canlıları olmu , aslan veya panter sureti ise daha geç dönem benimsemeleridir ( , 1983: 89). Sibirya’da daha Tagar döneminde ortaya çıkan gelene e göre koç Gök unsuru ile ilintili güç, kuvvet ve alplık simgesi olarak görülmü , canlının Avrasya’nın inanç sistemindeki bu önemli konumu Türk kültürlerinde de devam etmiş , koç ve geyik ve geyik ve yaygın kullanılan ongun ve simgelerden biri olmu tur ( , 1949: 245; Çoruhlu, 2006, 156-157).

Tanrıçaya e lik eden canlıların türüne ba lı kalmayarak genel sahnenin düzenlemesine bakımı oldu umuzda, nispeten daha yakın tarihte yapılmı olan bu ajur plakadaki tasvirin çok daha simgesel ve stilize karakter ta ıdı ı görülmü olacak. Gerçekçilik kaygısından uzak duran ve sadece anlam ve mesaj üzerinde yo unla an skit ustasının geyik vücutlarının ön kısımlarıyla yetinmesi, tanrıça figürünün orantılarında serbest davrandı ı, fakat ayrıntılara gelince son derece itinalı tavır takındı ı dikkati çekmektedir. Siluet itibarıyla bakıldı ında adeta simetrik bir damga haline getirilmi sahne skit sanatının ve “hayvan üslubunun” temel özelliklerinden birini sergilemektedir (Rays, 2003).



Res. 1. Aleksandronov kurganından bir plaka (Bessonova'dan).

Yine Bessonova'nın te hir etti i insan figürlü skit tasvirlerinden “Dua Eden Canlıların Hakimi” gurubunu temsil eden altın akak takılarına 4. Yy. ait Mastüginsk, Tolstaya Mogila ve Lübimovka köyü yakınlarında bulunan kurganlarda rastlanmı ır. (Res. 2) Antik Kibele tasvirlerini ça rı tıran bu küpe süslemelerinde ( , 1973: 37; , 1974: 34; , 1978: 31) skit ilahesi ellerini yukarı kaldırarak dua etmekte, oturmu oldu u tahtın koltukları ise Çatalhöyük heykelciklerindeki benzer ekilde panter veya aslan figüründen olu maktadır (Mellaart,1967: 437, res. 23, 27, 28, 38, 40).



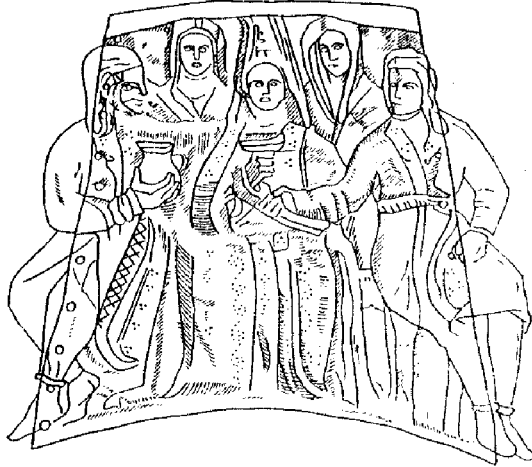
Res. 2. Mastüginsk (1), Tolstaya Mogila(2) ve Lübimovka (3) mezarlarında bulunan bakır akak takıları (Bessonova'dan).

Neolitik ça dan itibaren bilenen, Anadolu, İran, Miken ve Eski Yunan gibi pek çok kültürlerde görülen bu tip poz en eski ritüel jestlerden olup di il güç, toprak, bereket ve doğurganlık ilkeleri ile ilişkilendirilmektedir (Bessonova, 1965: 26, res. 1; Nitu, 1970: 75-101, fig. 7, 1-7; Bessonova, 1970: 1972: 75-83; Bessonova, 1975: 41, res. 4). Bu jestin daha genel yorumu ise Yer'den Göklere yükselen bereket ve rızık dileği, yağmur duası, yeniden doğuş ve canlanma arzusu eklindedir (Bessonova, 1936: 121; Bessonova, 1983: 90).

skitlerin bu üç küpe tipi takılarında dikkati çeken diğer husus küpelerden sarkan eklemelerdir. Yuvarlak kozalak veya yassı daire biçiminde bu sarkıntılara açtıkları meyve ve bitki tohumlarını andırmakta ve hiç kuşkusuz tanrıçanın doğayı, bereket ve sürekli yaşam ilkeleri ile ilişkilendirmektedir. Bunların aynı parça üzerinde tekrarlanan sayısı ise yine bolluk-bereket eklindedir algılanması olmalıdır. Bessonov'a göre bu betimlemelerdeki tanrıçanın yukarı doğru kaldırılmış ellerinin orantısız derecede büyük birer goncaya dönüşmesi de bilinçli yapılmış bir soyutlamadır ve onun doğayı, bitkisel dünya ve özellikle Hayat Ağacı ile olan ilişkiyi simgelemektedir (Bessonova, 1983: 90-93).



Günümüzde sadece bir örnekle temsil edilen “Çevresindeki Tebaasıyla Tahta Oturan Tanrıça” kompozisyon tipine Karagodeua h kurganı yüksek koni biçimli kadın ba lı süsü ekinde yapılmı plaka üzerinde rastlanır ( , 1964: 130, res. 2). (Res. 3) Yatay olarak üç sırada toplanan genel düzenlemede en geni alt eritte kompozisyonun merkezi kabul edilen sahnesi canlandırılmı tır. Burada önden tasvir edilen tahtta oturma uzun ve geni elbiseli, harmanili ve aynı mezardakine benzeyen yüksek ba lıklı bir tanrıça figürü, çevresinde ise onu do ru e ilerek saygı ve önemini vurgulayan tebaasıyla tasvir edilmi tır. hti am ve resmiyet dolu pozda oturan Tanrıçanın uzun ba lı geleneksel skit ba lık türü olmu , toplumda yüksek mevki tutan, kimilerine göre kraliçe veya ba rahibe konumunda bulunan bayanlar tarafından takılmı tır. Benzer türden ba lıklara Ak-Allah ve bazı di er kurgan mezarlarda da rastlanmı tır ( , 2005, . 2.15; 2.17; 2.37)



Res. 3. Karagodeua h kurganı yüksek koni biçimli kadın ba lı süsü (Bessonova’dan).

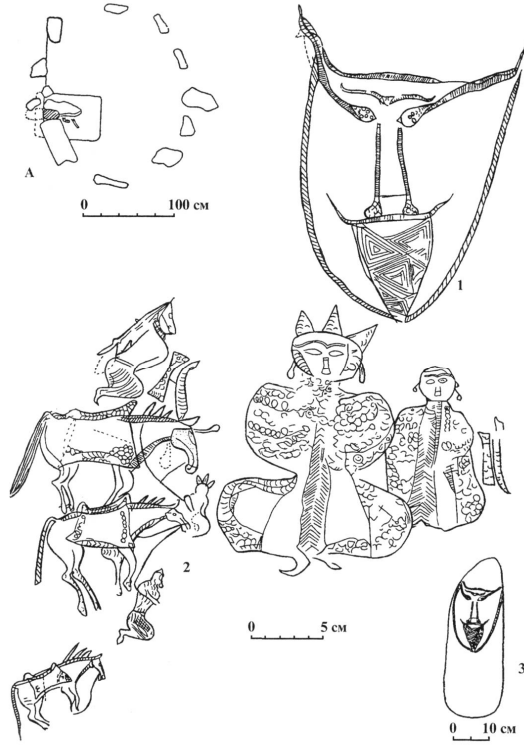
Tanrıçanın sa nda ve solunda oturma figürlerin ona göre çok daha rahat oturu u tanrı rütbesine ait olmadıklarını ortaya koymakla birlikte, ellerinde tuttukları ve tanrıçaya do ru uzattıkları içki kapları önemli bir simge olarak dikkati çekmektedir. skit kültürüne hiç yabancı olmayan ve yeterince sık kullanılan kâse veya di er türden içki kabı kimi zaman tanrıçanın kendi elinde, kimi zaman ona bir di er ki i tarafından uzatılarak tasvir edilmektedir. Ritüel sunu kabı olarak de erlendirilen bu objenin herhangi bir cinsiyet niteli i tespit edilmedi i gibi, yukarıda vurgulanmı oldu u ekinde hem tanrısal hüviyette, hem de ola an insan

olarak görülen figürler tarafından kullanıldı ı görülür. Bu motif daha çok kutsal mahiyet ta ıyan ve genellikle belli durum ve düzende yapılan merasimlerin vazgeçilmezi, sunu kabı veya kutsal sıvı simgesi olarak görülmekte, bazı kap formlarının yerel kaynaklı olması ise gelene in de özgün olabilece i varsayımını beraberinde getirmektedir ( , 1973: 13-15; , 1983: 103-104).

Plakadaki tüm figürlerin geleneksel skit giysilerinde tasvir edilmi olması, buradaki sahnelerde skit inanç sistemine özgü olan, kültürel bellekte derin iz bırakan ve ortak payla ılan önemli bir ayin veya merasim zincirinin a amaları veya anlam kademelerinin aksedildi i gösterir. Kimine göre bu plakada tahta çıkma ve hâkimiyet yetkisi alma merasimi ( , 1913: 14-15; Rostovtzeff, 1922: 104-105), kimine göre üç tabakalı kozmik evren ( , 1926: 21), kimine göre ise yukarıdan a a ıya do ru do um, ölüm ve yeniden canlanma anlamı ta ıyan sahneleriyle ifade edilen ya amın sonsuzlu u ilkesi görsel aktarım bulmu tur ( , 1980: 273).

### **Göktürk Ça ı Umay Tanrıça konografisi**

Yazılı kaynakları nedeniyle erken ça Türk kültürünün belki de en çok ara tırılan ve en iyi bilinen sayfasını Göktürk dönemi te kil etmektedir ( vd. 2000: 7-26). Geni co rafyanı kapsayan bu dönemin kültürü, merkezi devlet olu umu sayesinde yeni nitelik kazanmı , ortak ikonografi, ideoloji ve inanç sisteminin yerle ti i dönem olarak bilinmektedir.



**Res. 4. Kudirge ta mın mezar alanındaki konumu (A), ön (1, 2) ve arka (3) çepesi üzerindeki tasvirler (Motov'dan).**

Ana Tanrıça kültürünün devam ettiği bu dönemde ilah yeni isim ve hüviyet kazanarak Göktürklerin dini tahayyülüne yerleşti, onun diğer tanrılar ile ilişkisi ve mitolojik boyutu yazılı kaynaklarda aksedilmidir. Orhun abidelerinde birkaç defa adı geçen Umay'ın, Gök Tanrı (Tengri) ve Yer-Su (Erlık) ilahı ile birlikte anıldığı için bunlara eşit görüldüğü anlaşılır (Motov, 1973: 265-286). Tonyükük anıtı üzerindeki yazıtta Umay'ın diğer iki tanrıyla birlikte Türklere savaşta "zafer kazandırdığı" ibaresi (Motov, 1972: 215; Motov, 1961:68), tanrıçanın ulus, ordu ve savaş kavram ve durumlarıyla ilişkili olduğu ortaya koymaktadır (Motov, 1973: 269; Motov, 1996: 69-70). Aratırmacılara göre Göktürklerde Göklerden inen kanatlı Umay Kut sahibi, doğanın hâkimi, tüm canlı ve insanların koruyucusu,

ruhlara yeryüzünde ya am bah eden, ölümden sonra onları Hayat A acı'na geri götüren, ya am gücü ve sa lık sunan, soy, ulus ve devletin koruyucusu, soyun devamını ve ya amın sonsuzlu unu sa layan ilah olarak görülmü tür ( , 2001: 56, 57, 58; Geybullayev, 1999, s.215; Seyidov, 1994: 104-5).

Türk sanatındaki Umay tanrıçasının ikonografisi günümüze ula an birkaç ünlü tasvir üzerinden belirlenmi , bu özellikler mitolojik, kültürel ve dini verilerle desteklenmi ve açıklanmı tür ( , 1987: 153-164; , 1991: 284-298; , 2010: 93-103; , 1999a: 7-10; , 2005; , 1999b: 152-159; ,1994: 45-55; , 2010: 93-103). Göktürk sanatı ve inanç sistemi hakkında önemli bilgiler sunan 2. Kudırge ta ı ve Sulek kayası kazımaları, taçlı Göktürk kadın heykelleri, 7. Koybala kurganı altın küpeleri, Minusinsk Etnografya Müzesi Koleksiyonundan i ne kabı ve Süttü-Bulak mezar yerindeki 54. Kurgan'da bulunan kemik levhalar aynı zamanda en iyi bilinen Umay tasvir ve betimlemelerini içermektedir (Res.4, 5, 6) Burada Umay genellikle sahnenin merkezinde tam önden ve di er figürlere göre daha büyük oranda ba da kurarak oturmu veya ayakta, kanatlı, dilimli taç veya Hilallı, küpeli, uzun ve bazen geni etekte, elinde veya yanında kâse ile tasvir edilir. Göktürklerin Umay ikonografisinde var olan bazı simge ve motiflerin skit kültüründe de görülmü olması bu ilahenin skitlerin Büyük Ana Tanrıça'nın halefi olmasıyla açıklanabilir ( , 1998-99). Büyük ihtimalle bu dönem Umay'a atfedilen özelliklerden en az bir kısmı daha önce Büyük Ana Tanrıça'nın da vasıf ve nitelikleri olarak görülmü tür.



Res. 5. Minusinsk Etnografya Müzesi Koleksiyonundan Umay tasvirli i ne kabı (Skobelev'dan).

Umay'ın elindeki kâse simgesi Türk sanatında en kalıcı materyal sembollerden biri olmuştur, Göktürk heykellerinden Selçuklu sanatına kadar yaygın kullanım bulmuştur. Göktürk sanatında bu motife verilen önem farklı varsayımları doğurmuştur, kase veya içki kabı kimi zaman Atalar kültü, kimi zaman hakimiyet yetkisi, kimi zaman ölü gömme geleneği ile ilişkilendirilmiştir. Bazı araştırmacılar kadehi kül kabı, diğerleri mutlak hâkimiyetin kutsal gücü ve hükümdarlık simgesi olarak değerlendirilmiştir (Radlof, 1994: 114; Önderka, 2002: 353-360). Emel Esin'e göre Oğuz beylerinin elde kadeh tutarak gömülme geleneği kadehin hükümdarlık remzi olabileceğini iddia etmektedir (Esin, 1978: 111; Esin, 2001: 167). Diğer taraftan Türk kültüründe kadehin geleneksel tahta binme töreni ve kanla ant içme merasimi ile bağlantılı olduğu da bilinmektedir (Esin, 2001: 129-131). Göktürk heykellerinin eline içki kaplarının verilmesi ölümsüzlük dileği olarak yorumlanmıştır (Rockhill, 1900: 81-82), kadehteki sıvının kandan veya süttен özel olarak yapılmış törensel içki veya rakı olabileceği konusunda düğünceler ileri sürülmüştür (Hassan, 1985: 136; Esin, 1969: 227).



Res. 6. VII. Koybala kurganında bulunan Umay Tasvirli Küpeler (Skobelev'dan).

Göktürk sanatındaki Umay'ın elinde tuttuğu veya yanında bulundurduğu kâse motifini inceleyen Skobelev, bu kapta tanrıçanın “kutsanmış süt içinde doğacak olan canlıların embriyonlarını taşıdığı” öne sürmüştür (Skobelev, 1999: 162-164). Bu varsayım Umay'ın yaşam sunan Kut sahibi kimliği ve Potapov'un tespit ettiği bazı halk inanışlarıyla örtüşmektedir (Potapov, Umay). Anadolu Türk bilim camiasında ise kadeh, geleneksel olarak dünya egemenliği, hayat suyu, ebedi yaşam, dolayısıyla

cennet ve ölümsüzlük simgesi olarak görülmektedir (Esin, 1978: 111; Esin, 2001: 167; Arık, 2000: 132; 134; ndirka , 2002: 353-360).

Göktürk ça ı Umay tasvirlerin vazgeçilmezleri arasında görülen taç kutsallık ve tanrısallık simgesi olarak de erlendirilmektedir ( , 1994, 51-54). Koybala kurganı küpelerinde oldu u gibi bazen taç yerini alan halenin ise Hıristiyanlı ın bulu u olmadı ı ve Göktürk sanatında yaygın kullanıldı ı tespit edilmi tir. Bu simgenin de taca yakın ilahi ve Göksel nitelik manası ta ıdı ı varsayılır ( , 2005; , 1999a: 7-10; , 1984: 22-46).

Yine 7. Koybala kurgan mezarında ele geçen çift küpelerde Umay'ın yuvarlak top ekindeki sarkıntuları skitlerin altın akak takılarından ki kozalak biçimli sarkıntılara sadece biçim olarak de il, konum olarak da çok benzemekte ve muhtemelen aynı anlam ve mesaj ta ımaktadır. Skobelev ise bu sarkıntuları do acak olan insanların embriyonları olarak görmekte ve aynı ekinde Umay'ın bereket ve do urganlıkla ilgili meziyetleriyle ili kilendirmektedir ( , 1990: 152-159; , 1999a: 162-167; , 1998: 534-542; , 1999b: 129-149).

### **Ça da Türk Kadın Takılarında Umay Simgeselli i**

Günümüzde ister Orta Asya, ister ise Kafkaslar ve Anadolu'da üretimi devam eden ve seve seve kullanılan bazı takı tiplerinin etimolojisi çok sayıda ara tırmalara neden olsa da, bu konuda ortak bir dü ünçeye henüz varılmamı tir. Geleneklere ba lılı ı ve tutuculu u ile seçilen Ortaça kuyumculuk sanatında bazı biçim ve düzenlemelerin ku aktan ku a a de i meksizin ta ınmı olması bile son derece uzun tarihi süreç içinde orijinal formların korunmasını olanaksız kılmı olmalıydı. Oysa bazı arkaik kompozisyon kurgularının anlamı ve ikonografik ilintisi unutulmu olsa da bunların günümüzde ya atılıyor olması hayret ve heyecan verici bir olaydır. Bu süreklilik ve kalıcılık Potapov'un da dikkatini çekerek, kendi gelenek ve inanı larına kar ı kuvvetli ba lılık duygusunu Türk kültür özelli i olarak tanımlama a sevk etmi tir ( , 1973: 265—286). skit-Göktürk-Türk sanatları silsilesi içinde var olan bu kültürel verilerin geriye dönük çözüme deneyimi de aynı derecede sürükleyici ve etkileyici bir serüvendir.

Bugün ister yerli halk arasında, ister ise dünyanın çe itli ülkelerinden gelen yabancılar tarafından büyük ra bet gören geleneksel Türk takı formları içinde Umay ilahesinin bilhassa tasviri olan veya bazı detaylarıyla ona gönderme yapan ö eler çok sayıdadır. Bunların arasında belki en belirgin ve etkileyici motif iki canlı arasında duran kadın figürü tasviridir. Yüzyıllar içinde tamamen soyutla arak bir simge haline gelen bu sahnede Umay geleneksel sarkıntularıyla birlikte kar ımıza çıkmaktadır ( , 1948: 186-187). Daha çok Özbek ve Türkmen takılarında

rastlanan bu motif çe itli yorumlara neden olsa da buradaki skit kökenli Büyük Ana Tanrıça figürünün Canlıların Hâkimi konumundaki ikonografisi çok bariz eilde kendini göstermektedir ( , 2002; , 1972:117). (Res. 7)



**Res. 7. Solda. Yaka takısı olarak kullanılan bir Umay simgesi. (Medjidova'dan); Sağda. Osmanlı gümüş gerdanlı ı. E-kaynak.**

İğnçtir ki daha 1926 yılında yayınlanmış bir eserinde Gorodsov bu figürü Sarmat ve Dak kültürlerinin en önemli simgesi olarak yorumlamış ve bölgesel etkile im sonucu Rus sanatına da yansımalarını göstermiştir ( , 1926: 65,75, res. 21-22, 26). (Res. 8)



**Res. 8. Günümüz Ermenistan topraklarında bulunan bir bronz skit plakası ve Geleneksel Rus bezeme motifleri (Tolstov'dan).**

Türk halklarına ait kadın takıları arasında önemli yer tutan ve yine çok eski ikonografiye sahip bir di er motif ise Umay'ın **Ana Tanrıça** sıfatındaki tek ba ına tasviridir. Kökeni Ana tanrıça idollerine dayanan bu ikonografide Umay son derece yalın ve soyut bir yorum içinde simge haline dönü türülerek kar ımıza çıkmaktadır. Takıların fonksiyonu ve malzeme özelliklerinden do an bu yaklaşıma ra men önden canlandırılan kadın figürünün siluet olarak korundu u dikkati çekmektedir. Kanımızca Orta Asya'da günümüzde de büyük ra bet gören ve bazı kaynaklara göre genç ve hamile kadınları nazardan koruyan "asık" takısı ( , 2003), "kulakhalka" küpeleri ve genç kızların akak süsü olarak bilinen"tenecir" ile"çekelik" takılarında bu ilkel kaynaktan söz etmek mümkündür. Burada soyutlanmı kadın figürü takının genel formuna ba lı olarak kimi zaman önden ayakta, elleri belinde veya yanlarına sallamı ("çekelik", "tenecir"), kimi zaman ise ba da kurarak oturmu ve ellerini dizlerine yaslayarak canlandırılır ("kulakhalka"). (Res. 9) Ayrıca tüm bu tip takılarda Ana Tanrıça ve Umay'ın geleneksel yuvarlak sarkıntı ve eklemeli simgelerinin kullanılmı olması da varsayımlarımızı destekler nitelik ta ımaktadır.



**Res. 9.** Soldan sa a: 1 Yomud Türkmenlerinin geleneksel "Kulakhalka" adlanan küpeleri.XIX-XX yy. (Medjidova'dan); 2. Çok eski ve nadir bir forma sahip gümü Kazak küpesi. E-kaynak ; 3. Teke Türkmenlerine ait bir akak süsü "tenecir" takısı. XX.yy. ba ı.(Medjidova'dan); 4.Genç kızların akak süsü olarak kullandıkları "çekelik" takısı. Çovdur Türkmenleri, XIX. yy. (Medjidova'dan);

Takılarda tanrıçanın kendi tasviri dışında çok sayıda simge ve tezahürlerine de rastlanır. Bunların arasında ku figürü belki de en iyi bilinen ve sık uygulananıdır. Genellikle kadın ve kız çocu u takılarında kullanılan bu simge ilahenin Gök ile ba lantısına gönderme yapan, göklere mahsus oldu una i aret etmektedir. Bu anlamda ku Umay'ın geleneksel ikonografisinde yer alan kanatları ile yakın ilintili bir simgedir. (Res. 10) Tan- an Kırgızları, Umay'ı, gökte yuva salan fantastik ku ,



bazı Hakas boyları ise yeni doğmuş çocuğa can ve ruh veren beyaz veya mavi kuyuklarında hayal etmektedirler (Köprülü, 1973: 276-277). Umay'ın kuyuk biçiminde canlandırılması onun göğün yüzündeki elçisi sıfatıyla da örtülmektedir. Yakın yıllarda benzer kanatlı kadın tasvir ve betimlemelerine Sayan-Altay ve Batı Sibirya bölgelerinde yapılan kazı ve araştırmalar sırasında da rastlanmıştır (Köprülü, 1987, 57-58; Köprülü, 1984: 32-45; Köprülü, 2005).



Res. 10. Soldan sağa: 1. Mercan taşlı kuyuk kabartmalı gümüş Özbek küpesi E-kaynak. 2. "Kulakhalka" eklemindeki bir gümüş Özbek küpesi E-kaynak; 3. Bir gümüş Özbek küpesi. E-kaynak; 4. Moğol çağından itibaren Afganistan'da yerleşik ve sanılan Hazarlara ait bir gümüş küpe. E-kaynak.

Takılarda muska veya nazarlık olarak görülen birden fazla motif ise yine Umay Ana ile ilişkilendirilen **ok ve yaydır**. Altay'da yay ve ok halkları arasında Büyük Tanrıça Umay'ın, çocukları, altın yay ve ok ile koruduğu inancı yaygındır (Köprülü, 1973: 275-277; Köprülü, 1987: 154; Köprülü, 2001). Özel olarak yapılan oyuncak yay ve oklar erkek çocuğunun beşinin başına asılmakta, kız çocukları ise Umay'ın bir başka koruyucu simgesi olan ve bazı Türk lehçelerinde "**ylanba ı**" olarak adlandırılan özel bir tür deniz kabuğu ile korunmaktaydı (Köprülü, 1999). Orta Asya (Köprülü, 1975: 288), Güney Sibirya (Köprülü, 1951: 80) ve Altay'da (Köprülü, 1951: 42) yaygın olan bu geleneğin izlerine hem

ele geçen kurgan buluntularında, hem de günümüz giyim geleneğinde rastlanabilir (Kocaman ve Özlü, 2002; Özlü, 1999).

### **Sonuç**

Yukarıda sözü geçen konuların ve onlarla ilgili görsellerin incelenmesi Avrasya coğrafyasında en erken çağlardan itibaren süreklilik içinde gelişen ve önemli kopmalar yaşımadan günümüze kadar ulaşabilen muazzam bir kültür birikimi manzarasını gözler önüne sermektedir. Günümüzde halk gelenekleri, inanışlar ve çeşitli materyal semboller şeklinde yaşatılan bu kültürün mitolojik ve ikonografik kaynak ve anlamı unutulmuş olsa da, bunların bir kültürel olgu şeklinde hala var olması son derecede manidardır. Bu kültür geleneği Avrasya coğrafyasında yaygın Türk halkları tarafından korunduğu gibi, bu coğrafyadan uzak bölgelerdeki Türk toplulukları tarafından da canlı tutulmaya devam ettirilir.

Türk kültürünün özelliklerinden biri kabul edilebilen bu kalıcılık meziyeti, kökeni anaerkil çağlara kadar uzanan Umay-Ana Tanrıça inancı için de geçerlidir. Farklı isimler altında günümüzde de yaşatılmaya devam eden bu inancın izlerine, günümüzdeki kadın ve çocukların koruyucusu, bereket ve doğurganlık ilahı anlamıyla ilişkilili olan kadını ve takılarında daha sık rastlanır. Ele alınan Orta Asya ve Anadolu Türk halklarının gümüş ve altın takıları arasında ilahın “Canlıların Hâkimi” ve “Ana Tanrıça” ikonografisindeki betimlemeleri tespit edilmiş, ayrıca Türk takılarının vazgeçilmez detayı olan yaprak, kozalak veya yuvarlak top şeklindeki sıralı sarkıntılarının da Ana Tanrıça’nın en arkaik simgelerinden biri olduğu anlaşılmıştır. Sözü geçen tüm bu tasvir ve motifler ile ilgili büyük Ana Tanrıça betimleme grupları arasındaki belirli paralellik ilişkiler sadece ortak coğrafik kökenlerinde açıklanabilir.

Yine Umay ilahesi ile ilişkilendirilmesi mümkün olan diğer takı tiplerinde Umay’ın geleneksel tezahür ve simgeleri sayılan kuyruklu, ok-yay, “yılanbaşı” deniz kabukları, yaprak gibi motifler kullanılmaktadır. Bunların Umay inancı ile ikonolojik bağlantısı yapılan çok sayıda inceleme ve saha araştırmaları sayesinde tespit edilmiştir.

Kimi zaman soyut ve sade simge, kimi zaman karmaşık düzenleme şeklindeki Türk takıları arasındaki bazı gruplarda bu türden ilişkilerin saptanması diğerlerinde de mitolojik bellek ve arkaik inançlardan izlerin bulunabilmesi konusunda umut veriyor. Bu izlerin ortaya çıkması zengin Türk kültür dünyamıza yeni çaralar katacaktır.

## KAYNAKÇA

Arik, Rüçhan. Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri. stanbul: Türkiye Bankası, 2000.

Beksaç, Erdiñ. "Atlı, A aç ve Kadın". Sanat ve Plastik Sanatlar E itimi Dergisi 3 (Ocak 2004), 3 ubat 2009 [http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi3/atli\\_sayi3.htm](http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi3/atli_sayi3.htm)

Çoruhlu, Ya ar. Türk Mitolojisinin Anahatları. 2. Basım. stanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Esin, Esin. slamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve slama Giri . stanbul: stanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1978.

Esin, Esin. Türk Kozmolojisine Giri . Toplu Eserler 1. stanbul: Kabalcı, 2001.

Esin, Emel." 'And'. Cup Rites in Inner Asian and Turkish Art". Forschungen yur Kunst Asiens in Memoriam Kurt Erdmann. stanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. stanbul: Türk ve slâm Sanatı Enstitüsü, 1969: 224-261.

Geybullayev, Geybulla. "Eski Türklerde Umay Tanrıçası". Türk Dünyası ncelemeleri Dergisi III (1999): 215-218.

Hassan, Ümit. Eski Türk Toplumuna Üzerine ncelemeler. stanbul: Kaynak Yayınları, 1985.

ndirka , Zühre. Türk Kültüründe bir Hükümdarlık Simgesi; Kadeh. Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu: Prof. Dr. Gönül Öney'e Arma an. 10-13 Ekim 2001 Bildiri Kitabı, zmir, (2002): 353-360.

Mellaart, James. Çatal-Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia. London: Thame & Hudson, 1967.

Nitu, Anton. "Reprezentarile feminine dorsale pe ceramica. Neo-Eneolitica Carpatobalcanica". Memoria Antiquita. Bucharesti: Muzeul Archeologic Piatra Neamt. Vol. 2 (1970): 75-99.

Ögel, Bahaeddin. Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar). 2 Cild. 4. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2002.

Popov, Dmitrur. "The Great Mother Goddess Bendis". Thracian Legendes. Sofia: Sofia Press, 1976: 105-126.

Radlof, Wasiliy. Sibirya'dan Seçmeler, 3. Çev. Ahmet Temir, stanbul: Millî E itim Basımevi. 1994.

Rockhill, William Woodville The journey of William of Rubruck to the eastern parts of the world, 1253-55. London: Hakluyt Society, 1900.

Rostovtzeff, Mikhail vanovich. ranian and Greek in South Russia. Oxford: Clarendon Press. XVI, pl. 32, 1922.

Seyidov, Mireli. Gam- aman ve Onun Kaynaklarına Umumi Bakı . Bakı: Genclik, 1994.

... “ « » ”. . . .  
... oskova: yy., 1962: 445-450;  
: . . . 1990: 292-297.  
... , C ( )  
... .12, 1949: 3-90.  
... “ )”  
... 90- . . . : 1992: 211-214.  
... “ ”.  
... , 2, 1961:57-87.  
... : , 1983.  
... “ ”  
... , 2000: 7-26  
... “ ”.  
... No.4/2002. 09.01.2011 [http://www.zaimka.ru/04\\_2002/borisenko\\_costume](http://www.zaimka.ru/04_2002/borisenko_costume)  
... “ ”.  
... : , 1975.  
... “ ”.  
1984: 32-45;  
: 9- . . . .  
: , 1972.

... “ ... ”.  
... , 1, 1926: 7-36.  
... , 1971.  
... “ ... ( ... )”. San’at, (2/2002), 31.03.2012. <http://www.sanat.orexca.com>  
... “ ... ( ... )”. Sanat Dergisi, (4/2003) 08.08.2010. [http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history\\_art6.shtml](http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-03/history_art6.shtml)  
... “ ... ”.  
... III, ... , 1928: 134—139;  
... “ ... ”.  
... (4/1960): 46-55.  
... “ ... ”.  
... : ... , 1973: 13-15.  
... & ... : ... C. 81-88. <http://kronk.narod.ru/library/klashtorny-savinov-1994.htm>; 1994. Erişim tarihi 17.01.2011  
... “ ... ”.  
... : ... , 1972: 75-83.  
... 2- ... : ... 1.1975.  
... “ ... ”.  
... : ... , 1984: 22-46.  
... i ... : ... , 1974.  
1961.  
... , ... 6, 1964: 128-138.  
... “ ... ”.  
... , ... 15, 1973: 12-46.

”, (4/9-1976): 45-52.

, 1978.

. Turkmen Folk Art.

, 1990.

( : 2001: 63-86.)”.

2.

, 1978. VII-III : 4-5. :

1963: 19-32. , 15,

III . . .). : , 2005. (IV-

, 1951: 5-59. A 13 ( . XIII),

”. C , 1972. : ,

, 1973: 265—286;

). : , 1977. : (

). : , 2003. 5. ( : . . . .

[http://admw.ru/books/Tamara-T--Rays\\_SKIFY--Stroiteli-stepnykh-piramid/23](http://admw.ru/books/Tamara-T--Rays_SKIFY--Stroiteli-stepnykh-piramid/23)

”, (49/1913): 1-62, 133-140.

, (1/1965): 13-33.

( 1998–1999). 11.01.2011. [http://www.zaimka.ru/religion/skobelev\\_2.shtml](http://www.zaimka.ru/religion/skobelev_2.shtml).

”  
”:  
, (19.02.2005),  
27.01.2011, <http://www.kyrgyz.ru/?page=272>.

A  
1990. 2. .152-159. 1990.  
“ ”  
”:  
1998: 534-542;

“ ”:  
: . 2. 1999a: 162-167.

“ 7  
” K  
T , 1999b: 129-149.

“ ”:  
2. (1999) 19.01.2011, <http://turkolog.narod.ru/info/I320.htm> 1999.

“ ”:  
, 1972: 213- 226 (214). 1971. oskova:

“ ”:  
, 1994: 45-55. I-II

1996. “ ”:  
- ,

“ ”:  
, 1948.  
“ ”:  
1, 1980: 272-273.

III-VIII : . 1987.

“ ”:  
-C M :  
” , 2007.

- : yy., 1972.
- 1936.
- 93-103.
- .8, 1970: 170-176.
- : 1992: 37-42.
- ”, C , 1987: 153-164.