



Научная статья

УДК 78.071.1: 299.4 (571.52)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.05>

## Мир шаманства в творчестве Хуреш-оола Дамба

Екатерина Константиновна Карелина

Международная академия «Хоомей»,

ул. Ленина, 7, Кызыл 667000, Республика Тыва, Российская Федерация

ye\_karelina@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1927-2845>

**Аннотация:** Тува является одним из регионов мира, где хорошо сохранились традиции шаманизма. Перейдя в скрытые формы, шаманская практика не прекращалась и в советский период истории Тувы. Статья посвящена влиянию звуковой культуры шаманства на творчество тувинского композитора Хуреш-оола Дамба (1943–1993). Рассмотрение формы фортепианной пьесы «Танец шамана» Х. Дамба через отражение в ней структуры шаманского камлания первой предложила И. Цыбикова-Данзын. Эту идею продолжили А. Монгуш и А. Чымба при анализе Концерта для литавр, клавирина и камерного оркестра Х. Дамба. Рассмотрение в данном ракурсе симфонической поэмы «Моя Тува» Х. Дамба определяет научную новизну предлагаемого исследования. Анализ поэмы показал, что важный фрагмент формы, в котором дирижеры делали купюры, выстроен в логике шаманского камлания, что подчеркивается также тембровым планом. Триада названных опусов, созданных Дамба в 1967–1972 годах, в период учебы в Новосибирской консерватории, демонстрирует постепенный отказ их автора от прямых ассоциаций с образами шаманства. Высокий уровень художественной убедительности этих сочинений объясняется тем, что композитор не столько создавал музыкальную *картину* шаманского танца, сколько передавал внутренний мир — *состояние* шамана во время обряда. В контексте шамановедческих исследований и мнений носителей традиции рассмотрены факты биографии Хуреш-оола Дамба, воспоминания его родственников и современников, что позволяет высказать гипотезу о связи болезни композитора с его тяготением к отражению звуковой культуры шаманства в музыкальных произведениях. Результатом взаимодействия древнейшей обрядовой формы и профессиональной композиторской традиции новоевропейского типа, относящихся к совершенно разным культурным парадигмам, становятся оригинальные авторские концепции и решения в творчестве Х. Дамба.

Исследование осуществлено в рамках проекта «Музыкальное наследие “Симфония Эне-Сая”» Президентского Фонда культурных инициатив (ПФКИ-23-1-011801).

**Ключевые слова:** шаманство, шаманское камлание, композиторское творчество, Хуреш-оол Дамба, Тува

**Для цитирования:** Карелина Е. К. Мир шаманства в творчестве Хуреш-оола Дамба // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 86–113. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.05>.

Research article

# The World of Shamanic Practice in the Work of Khuresh-ool Damba

Ekaterina K. Karelina

International Khöömei Academy

7 Lenina St., Kyzyl 667000, Republic of Tyva, Russian Federation  
ye\_karelina@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1927-2845>

**Abstract:** Tuva is one of the world regions where the traditions of shamanism are well preserved. Shamanic practice did not stop during the Soviet period of Tuvian history, having passed into hidden forms. The article deals with the influence of the sound culture of shamanism on the work of the Tuvan composer Khuresh-ool Damba (1943–1993). I. Tsybikova-Danzyn was the first to propose the analysis of the piano piece “Shaman’s Dance” by Kh. Damba through its reflection of the structure of shamanic ritual. This idea was continued by A. Mongush and A. Chymba in regard to Kh. Damba’s Concerto for timpani, harpsichord and chamber orchestra. Consideration of the composer’s symphonic poem “My Tuva” (1972) from this perspective, determines the scientific novelty of the present research. Analysis of the symphonic poem showed that an important fragment of its form, in which the conductors made cuts, is built in the logic of shamanic ritual, which is also emphasized by the timbre plan. The triad of the said opuses, created by Damba in 1967–1972, during his studies at the Novosibirsk Conservatory, demonstrates the author’s gradual refusal from direct associations with the images of shamanism. The high level of artistic persuasiveness of these works can be explained by the fact that the composer did not so much create a musical *picture* of the shamanic dance as convey the inner world — the *state* of the shaman during the ritual. In the context of shamanic studies and opinions of tradition bearers, the facts of the composer’s biography, the memories of his relatives and contemporaries are considered, which allows us to express a hypothesis about the connection of the composer’s illness with his tendency to reflect the sound culture of shamanism in musical works. The result of the interaction of the most ancient ritual form and the professional composer’s tradition of the New European type, belonging to completely different cultural paradigms, are original author’s concepts and solutions in the work of Kh. Damba.

The research was carried out within the framework of the project “Musical Heritage Symphony Ene-Saya” of the Presidential Fund for Cultural Initiatives (PFKI-23-1-011801).

**Keywords:** shamanism, shamanic ritual, composer’s work, Khuresh-ool Damba, Tuva

**For citation:** Karelina, Ekaterina K. 2024. “The World of Shamanic Practice in the Work of Khuresh-ool Damba.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 1 (March): 86–113. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.05>.

Среди хорошо сохранившихся элементов этнической культуры тувинцев, наряду с развитыми музыкальными традициями (песенными жанрами, стилями горлового пения, инструментарием), также следует выделить обрядовые. Тувинский шаманизм, отмечавшийся в начале XX века в работах отечественных исследователей — путешественника и географа Г. Е. Грумм-Гржимайло, этнографа Ф. Я. Кона, филолога Н. Ф. Катанова, — стал объектом специального изучения в рамках Тувинской комплексной археолого-этнографической экспедиции, проводившейся под руководством выдающегося ученого-этнографа Л. П. Потапова. Большую

роль в изучении тувинского шаманизма также сыграли труды В. П. Дьяконовой [6], С. И. Вайнштейна [4], А. Н. Алексеева [1]. Новые подходы в исследовании шаманизма демонстрируют ученые начала нового тысячелетия; среди них выделим философа-религиоведа И. С. Урбанаеву [24], этнолога и антрополога, специалиста в области этномедицины и измененных состояний сознания В. И. Харитонову [25]. Вообще, шаманизм сибирских этносов занимает особое место в общей картине шамановедческих трудов, о чем свидетельствуют отечественные и зарубежные обзоры литературы [18; 31]. Среди иностранных исследователей тувинского шаманизма первопроходцем можно считать финского антрополога Хеймо Лаппалайнена (1944–1994)<sup>1</sup>, после которого возрос интерес к Туве со стороны ученых из разных стран<sup>2</sup>.

Особо отметим работы тувинского ученого-шамановеда, доктора исторических наук и носителя традиции Монгуша Бораховича Кенин-Лопсана (1925–2022) [11; 15; 16]. Наше личное общение с ним и с известной тувинской шаманкой Ай-Чурек<sup>3</sup>, а также наблюдения за деятельностью других тувинских шаманов способствовали пониманию ряда аспектов избранной темы. В данной работе мы будем пользоваться термином «шаманство», подчиненность которого понятию «шаманизм» подчеркивают многие исследователи<sup>4</sup>.

«Гром, от которого дыбятся волосы, / Молния, купол небес стегающая!»<sup>5</sup> — эти строки тувинского поэта Александра Даржая весьма точно определяют особый вектор художественного мира композитора, героя нашей статьи. Для Х. К. Дамба, в свое время сотрудничавшего с названным поэтом, таковым стал шаманский обряд в синкретизме составляющих, о котором современный тувинский культуролог

<sup>1</sup> Кинопродюсер, со-основатель компании «Illume Ltd» и председатель NAFA (Северная ассоциация антропологических фильмов), Х. Лаппалайнен был одним из организаторов первого в СССР фестиваля визуальной антропологии (1987; Пярну, Эстония). В 1991 году ученый участвовал в симпозиуме по шаманизму в Туве. В 1994 году, перед смертью, он завещал, чтобы после кремации часть его праха развеяли в Туве над священной горой Хайыракан, и его воля была выполнена тувинскими шаманами.

<sup>2</sup> Среди них немецкий этнолог Улла Иохансен, шведский антрополог Галина Линдквист, канадский этномузыколог Кира ван Дузен, американский культурантрополог Билл Брантон и другие. При непосредственном участии австрийцев Розвиты-Анны и Пауля Уккусичей, возглавлявших Европейское отделение Фонда шаманских исследований (основан ученым из США Майклом Харнером в 1985 году) и неоднократно бывавших в Туве, в 2011 и 2013 годах были осуществлены зарубежные издания книг М. Б. Кенин-Лопсана «Мифы тувинских шаманов» и «Алгышы тувинских шаманов», содержащие вступительные статьи П. Уккусича, переводы тувинских текстов на немецкий и английский языки, комментарии к текстам, обширную библиографию, диск с видеозаписями шаманских обрядов.

<sup>3</sup> Ай-Чурек Шишкековна Оюн (1963–2010) — одна из самых сильных и авторитетных шаманок современной Тувы, была руководителем организации тувинских шаманов «Тос Дээр», участницей многих международных шаманских симпозиумов и семинаров.

<sup>4</sup> Рассматривая различные точки зрения, тувинский этнопсихолог, исследователь шаманской психотерапии Татьяна Ондар обобщает: «Шаманство — это явление больше эмпирического, обыденного уровня, а шаманизм — явление больше абстрактного, структурообразующего порядка. Понятие “шаманство” соотносится с понятием “шаманизм” как часть и целое. Одно не может существовать без другого, так как шаманство основывается на мировоззрении шаманизма, так же как последний является концептуальным осмыслением и обобщением обрядово-ритуальной практики — шаманства» [20, 98].

<sup>5</sup> Приведены строки из поэмы «Плач Игила» А. А. Даржая в переводе В. Евпатова (*игил* — традиционный тувинский струнно-смычковый инструмент).



**Ил. 1.** Этнограф, исследователь шаманизма  
Монгуш Кенин-Лопсан

**Figure 1.** Ethnographer, researcher of shamanism  
Mongush Kenin-Lopsan

и театровед Айлана Кужугет пишет следующее: «Шаманское камлание — это, несомненно, единое цельное действие, состоящее из нескольких сцен, объединенных одной общей идеей. Камлание имеет сюжет, строго выстроенную композицию <...>» [12, 117]. Композиционный аспект камлания оказывается важным для нашей работы.

Хуреш-оол Кара-Салович Дамба (1943–1993) является представителем второго поколения национальной композиторской школы Республики Тыва<sup>6</sup>. С одной стороны, уже при жизни он получил профессиональное признание как весьма значимая фигура в ряду тувинских композиторов; с другой стороны, до сих пор остается самым «закрытым» и, на наш взгляд, самым непонятым из них. Возрождение интереса к личности и творчеству композитора стало заметным событием современной культурной жизни республики. В рамках проекта «Музыкальное наследие “Симфония Эне-Сая”»<sup>7</sup> в течение 2023 года были подготовлены концертные программы симфонической музыки, включающие произведения Х. Дамба<sup>8</sup>, происходил сбор архивных документов и аудиозаписей, создавались музыковедческие тексты (опубликованы на сайте проекта: <https://tuva-kompozitory.ru>),

<sup>6</sup> Основоположителем считается А. Б. Чыргал-оол (1924–1989), также к первому поколению тувинских композиторов относятся Р. Д. Кенденбиль (1922–1993) и С. М. Бюрбе (1924–2012).

<sup>7</sup> Эне-Сай (др.-тюрк. «мать-река») — одно из названий реки Енисей.

<sup>8</sup> Концерты Красноярского академического симфонического оркестра под управлением М. В. Мосенкова состоялись в мае–июне 2023 года в городах Енисейской Сибири — Красноярске, Кызыле, Саяногорске.

впервые было выпущено нотное издание партитур композитора<sup>9</sup>. Благодаря реализации этого проекта музыковедами Тувы в сотрудничестве с дирижером Михаилом Мосенковым, заинтересованным интерпретатором произведений тувинских композиторов<sup>10</sup>, музыка Хуреш-оола Дамба получила импульс к новому исполнительскому прочтению и осмыслению. Студийные аудиозаписи его произведений, осуществленные Красноярским академическим симфоническим оркестром под управлением М. В. Мосенкова, доступны в интернете: <https://zvonko.link/173A3B0>.

Объектом изучения творчество Х. К. Дамба стало начиная еще с 1970-х годов: в работах музыковедов Александра Курченко [13], Зинаиды Казанцевой [8], Витольда Сапельцева [23], Галины Осипенко [21], Владимира Борисенко [3] была дана оценка его вклада в развитие музыкальной культуры республики, представлен анализ некоторых сочинений. Впервые об отражении структуры шаманского обряда в фортепианном «Танце шамана» Х. Дамба заявила в конце 1990-х годов Инесса Цыбикова-Данзын [27, 28–33], эта идея была подхвачена в 2008 году в работе Аясмаа Монгуш и Алены Чымба при анализе Литаврового концерта Х. Дамба [28]<sup>11</sup>.



Ил. 2. Хуреш-оол Дамба. Начало 1970-х годов (фото из архива композитора)

Figure 2. Khuresh-ool Damba. Early 1970s (photo from the composer's archive)

<sup>9</sup> Дамба Х. К. Сочинения для симфонического оркестра: партитуры / муз. ред. М. В. Мосенков; ступ. ст. Е. К. Карелиной. Красноярск: Типография КАСС, 2023. 228 с.

<sup>10</sup> Сотрудничество началось в 2022 году (в рамках проекта «Музыкальное наследие «Енисейская акварель Владимира Тока»») и продолжилось в 2023-м. Так, М. В. Мосенковым были представлены концертные программы Красноярского оркестра из произведений Вл. С. Тока, Р. Д. Кенденбиля и Х. К. Дамба.

<sup>11</sup> Опубликованная статья [28] написана на основе доклада, подготовленного по результатам выпускной работы студентки-теоретика Кызылского колледжа искусств А. Чымба о концертных сочинениях Х. Дамба, выполненной под руководством музыковеда А. Д.-Б. Монгуш.



Цель предлагаемой вниманию читателей статьи — выявление существенных элементов шаманской культуры в комплексе сочинений Хуреш-оола Дамба, включающем, помимо двух вышеназванных, его центральное творение — симфоническую поэму «Моя Тува», что определяет научную новизну исследования.

При жизни автора самым известным и признанным сочинением (о чем говорит его публикация издательством всесоюзного значения<sup>12</sup>) стала фортепианная сюита «Три танца» (завершена в 1974 году), родившаяся из написанного еще в консерваторские годы «Танца шамана» (1967). Обрядовая форма шаманского камлания стала творческим стимулом, вызвавшим к жизни фортепианные зарисовки двух других тувинских танцев: характерного для национальной борьбы *хуреш* выхода победителя (№ 1 — «Танец орла») и авторского произведения А. Н. Аксенова, ставшего классическим образцом национального искусства (№ 2 — «Звнящая нежность»)<sup>13</sup>.

В картине камлания (№ 3 — «Танец шамана») автор творчески воссоздал то, что лежало в глубинах его детских воспоминаний. На это указывает И. Цыбикова-Данзын, имевшая личную беседу с композитором в 1990 году. При анализе этой пьесы музыковед выделяет трехчастную структуру: 1) вступление, удары в бубен (такты 1–22), тема камлания шамана в сопровождении ударов бубна (такты 22–38), мотивное развитие, шаманский танец (такты 39–56), тема камлания в басу на фоне квинтовых фигураций в партии правой руки, кульминация первого раздела; 2) *rubato* (*improvizato*) без тактовых членений (шаман входит в контакт с духами); 3) репризный раздел и кода (шаман борется с духами и в конце побеждает их) — тема камлания в нижнем регистре, тема духов звучит в динамике *pp*, в конце — утверждение темы шамана [27, 30–33]. Типичность трехчастной структуры шаманских камланий у разных народов впервые была выявлена отечественным фольклористом и культурантропологом Еленой Новик [19]<sup>14</sup>. В свете программного замысла трактовка фортепиано как ударного инструмента логична и ожидаема. Пьеса стала ярким финалом сюиты, а также получила популярность как самостоятельное концертное произведение.

<sup>12</sup> Дамба Х. К. Три танца // Пьесы для фортепиано: 1–2 курсы музыкальных училищ. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1982. С.48–63. Сюита прочно вошла в учебный репертуар пианистов Тувы.

<sup>13</sup> Более подробно о сюите Х. Дамба см. в нашей статье: [10, 75].

Прослушать всю сюиту и отдельно «Танец шамана»: [https://tuva-kompozitory.ru/arhiv\\_audio\\_damba](https://tuva-kompozitory.ru/arhiv_audio_damba).

<sup>14</sup> Структура обряда камлания, по Е. С. Новик, объясняется тем, что «композиционно любое из них состоит из трех основных сюжетных блоков: “начало противодействия” (приглашение шамана, приготовления к камланию и созывание шаманом духов-помощников), “посредничество” (уход шамана к духам, переговоры с ними или борьба с вредителем; получение ценностей в обмен на принесенные дары) и “ликвидация недостачи или последствий вредительства” (передача заказчику добытых ценностей, предсказания, награждение шамана)» [19, 58]. М. Б. Кенин-Лопсан в структуре лечебного обряда тувинских шаманов выделяет большее количество разделов: пролог, экспозицию, завязку, авторское отступление, кульминацию, развязку и эпилог [11, 90].

О знании композитором специфики шаманского камлания дополнительно свидетельствует музыка Х. Дамба к спектаклю «Волшебная стрела» по пьесе Е. Тановой (1981), в которой есть номер под названием «Куу-Хам (алгыш)». Куу-Хам — прозвище персонажа-шамана, алгыш — традиционный вокальный жанр шаманского камлания, представляющий собой импровизируемый напев с текстом<sup>15</sup>. Этномузыколог Зоя Кыргыз отмечает: «Характерная черта в деятельности шаманов — это тесная связь с музыкальным творчеством и искусством вообще <...> Раньше там, где камлал шаман (как сообщил мне в 1979 году информант из села Мугур-Аксы Монгун-Тайгинского района Саая Самбу), молодые люди назначали свидание, чтобы послушать пение шамана» [14, 7]. Мифология тувинского шаманства содержит немало сюжетов о звуковом мире (гремящих горах, невидимом бубне, звенящей пещере, голосах невидимых существ и тому подобном) [16, 329–346]. Роль звука подчеркивала шаманка Ай-Чурек: «В шаманизме очень много информации передается через звук, и поэтому каждый, кто интересуется шаманизмом, должен очень внимательно относиться к этому. <...> Мы считаем, что корень Земли — ее эхо, и от этого и происходит столь большое внимание шаманов к мелодиям и звукам»<sup>16</sup>.



Ил. 3. Шаманка Ай-Чурек

Figure 3. Shamaness Ay-Churek

<sup>15</sup> О текстах подробнее см.: [15].

<sup>16</sup> Из интервью портала Credo.Ru с Ай-Чурек от 2007 года (<https://www.tuva.asia/news/tuva/2624-ay-churek.html>).

В советский период, с его официальной идеологией атеизма, наблюдать камлание шамана можно было только при тайном отправлении обряда<sup>17</sup>. Известно, что тогда шаманы проживали и нелегально практиковали в ряде районов Тувы, в том числе и на малой родине композитора, в Бай-Тайгинском районе [26, 103–106]. По воспоминаниям родственников композитора, в детстве Хуреш-оол очень любил стучать по тазу (воображаемому барабану) [17, 336], на основании чего мы вполне можем предположить, что мальчик копировал известные ему звуки шаманского бубна. Данный факт заслуживает внимания в силу социокультурного контекста. Бай-Тайга — отдаленный горно-таежный район Западной Тувы, сельская глубинка, где роль традиционной культуры ожидаемо велика<sup>18</sup>, к тому же прошло совсем мало времени с момента вхождения Тувинской Народной Республики в состав СССР (композитор родился за год до этого события), соответственно, советское влияние на музыкальную жизнь Тувы еще не было значительным. Сравнительное изучение биографий других композиторов-тувинцев также показывает, что подобное тембровое пристрастие весьма необычно, что выделяет Хуреш-оола Дамба среди ровесников и композиторов старшего поколения<sup>19</sup>.

В соответствии с заявленной темой, мы акцентируем особую роль шаманизма в формировании этнического менталитета и мировоззрения тувинцев, которую отмечают многие исследователи<sup>20</sup>. Предлагая новый подход к изучению шаманизма с точки зрения его глубинной эзотерической сущности, доктор философских наук Ирина Урбанаева пишет: «Наш современный мир, сформированный коллективным сознанием, является очень устойчивым по отношению к *иной реальности*. То, что заложено в основу современной повседневности, защищено картиной мира

<sup>17</sup> Несмотря на революционные реформы, распространенность шаманства в тувинском обществе способствовала сохранению этой традиции. Севьян Вайнштейн приводит данные переписи населения Тувы 1931 года, за 13 лет до вхождения Тувинской Народной Республики в состав СССР: «...в республике 725 шаманов, т. е. больше чем по одному шаману на каждые 100 тувинцев, включая детей» [4, 328].

<sup>18</sup> В музыкальном фольклоре тувинцев ведущую роль играют струнные инструменты (*игил, бызаанчы, дошпулуур, чадаган, чанзы*), шаманский же бубен (*дунгур*) относится к строго табуированным звуковым орудиям (игра на нем была уделом избранных, то есть исключительно шаманов).

<sup>19</sup> Например, даже выросший в условиях города Кызыла, с раннего детства окруженный звучанием грампластинок и обучавшийся в ДМШ у приезжих педагогов консерваторской школы будущий композитор и пианист Владимир Тока (1944–2008) ни в детстве, ни позже не проявлял особого интереса к ударным.

<sup>20</sup> Историк Ксения Пименова: «Шаманизм составлял основу местных верований, определял менталитет и этническую культуру тувинцев» [22, 16]. Культуролог Билл Брантон: «Значительная часть бережного отношения тувинцев к природе выражается через шаманские традиции. Вся природа считается священной, ткань их мировоззрения соткана из священной нити их мифов» [30]. Культуролог Дмитрий Андреев: «Основополагающей базой тувинского мировоззрения являются древние мифы, в основе которых лежат представления первобытного человека о мире. Их сохранение было в значительной степени обусловлено длительным существованием на территории Тувы шаманизма, являющегося хранителем устных традиций культуры тувинского народа» [2, 15]. Философы Аяс Данчай-оол и Екатерина Даваа: «<...> в мировоззрении тувинцев сохраняется центральный стержень древнего язычества, которое с позиций анимизма рассматривает все феномены и процессы природы живыми существами. <...> Архаичная картина мира разворачивалась от мифических времен первопредков к современности» [5, 53–54].



и всей системой здравого смысла, бессознательными стереотипами восприятия. Людям, взращенным в течение столетий в этой системе мировосприятия и в этом режиме вибраций сознания — европейцам, очень трудно понять <...> шаманскую реальность *именно как реальность*. Ограниченность восприятия консенсусом, сформированным в европейской культуре в Новое время, мешает принять эту реальность как реальность, побуждая ее проявления именовать “пережитками примитивных верований”, а в лучшем случае — культурными традициями, фольклором» [24, 87]. В сознании современных тувинцев, как и бурят (независимо от их социального положения и уровня образования), всё, что связано с шаманскими представлениями, остается по-прежнему значимым, вызывая определенный пиетет (включая опасения навлечь на себя гнев духов). Это странное, на взгляд сторонних наблюдателей, слияние мифологического сознания с обыденным в самой Туве никого не удивляет. О нем же свидетельствует И. С. Урбанаева, говоря об отношении современных бурят к шаманским преданиям, что они «воспринимали их не как вымысел, а как вполне реальные истории» [24, 83].

Ценным материалом стала биография композитора, дополненная, благодаря работе с информантами (родственниками и земляками Хуреш-оола Кара-Саловича), новыми сведениями. По понятным причинам в советский период некоторые факты замалчивались, поскольку могли навредить карьере композитора (да и сейчас о них говорят весьма сдержанно).

Во-первых, выяснилось, что у Х. Дамба имелась семейная предрасположенность к шаманству. Это важно, поскольку для Тувы характерен семейный характер передачи шаманских традиций (причем особенно сильные шаманы рождаются, если дар передается либо через родственников-мужчин со стороны отца, либо через женщин со стороны матери). По воспоминаниям сестры композитора, их отец, будучи племянником сильного шамана, пел *алгыши*, даже изредка проводил обряды для усопших, хотя и не стал развивать свой дар<sup>21</sup>. Кроме того, показателем может выступать и многодетность семьи. В семье Дамба было семеро детей, Хуреш-оол — четвертый по старшинству и младший из троих сыновей<sup>22</sup>.

Во-вторых, неоднозначной предстает история с болезнью Хуреш-оола в подростковом возрасте. Особенно дружная с композитором сестра Кунзенмаа вспоминает: «Мой брат Хуреш-оол когда сердился, все боялись. Даже родители. Хуреш-оола звали поэтому “человеком с легкими из семи отростков”. Никогда ни перед кем не сдавался. Сначала взрослые думали, что на ноге у Хуреш-оола образовался нарыв. Поэтому Седип-цестей [муж старшей сестры. — *тув.*] его рану “обработал” горячим железом. Брат ни разу не издал звука, не кричал, только стиснул зубы. Не было гноя, это была опухоль. С этой ногой всю жизнь промучился»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Из интервью У. О. Доноровой (Монгуш) с Кунзенмаа Кара-Саловичей Сарыг-Донгак (урожд. Дамба, 1946 г. р.) от 16.05.2018 г., г. Кызыл (пер. с тув. яз.) // Личный архив У. О. Доноровой.

<sup>22</sup> «В Туве в разных кожуунах (районах) в семьях шаманов часто бывает по 7–9 детей. Это потомственные шаманы, и они — самые сильные» (из интервью портала Credo.Ru с Ай-Чурек от 2007 года. URL: <https://www.tuva.asia/news/tuva/2624-ay-churek.html>). Кроме того, родители композитора оформили опеку над старшим внуком Орланом, который фактически стал их восьмым ребенком.

<sup>23</sup> Из интервью с К. К. Сарыг-Донгак, г. Кызыл, 2018 г. (пер. с тув. яз.) // Личный архив У. О. Доноровой.

Так, будучи школьником, Хуреш-оол целый год пролежал в постели, потом долго ходил с костылями. Болезнь неясной этиологии, точный диагноз неизвестен. Лечение в больницах и две операции также не помогли, больная нога стала короче, композитор сильно хромал. Никогда ранее исследователи не связывали данный факт биографии Х. Дамба с его музыкальным творчеством. Будучи уверены в том, что все обстоятельства жизни творческой личности находят свое отражение в создаваемом ею художественном мире, мы высказываем в качестве гипотезы мысль о связи физического недуга композитора с его личным опытом соприкосновения с миром шаманства. Тяжелая болезнь в детстве, ряд безуспешных операций в юности и оставшаяся на всю жизнь хромота научили терпению, наложили свой отпечаток на характер композитора. О причинах болезни сам он в беседах с коллегами отговаривался падением с лошади<sup>24</sup>; по свидетельству же родной сестры, брат заболел после посещения целебного источника (*аржаан*)<sup>25</sup>, что само по себе кажется нелогичным, но может объясняться тем, что Хуреш-оол, вероятно, проигнорировал традиции (на что осторожно намекают родственники). В Туве до настоящего времени соблюдаются неписанные правила, в том числе — не наступать и не ходить в определенные запретные зоны (у каждого источника они свои). Как полагает У. О. Донорова, вероятно, Хуреш-оол нарушил границы запретных зон, и его болезнь, согласно традиционным поверьям, является наказанием от духов местности<sup>26</sup>. Добавим, что многие исследователи считают особую болезнь маркером получения шаманского дара<sup>27</sup>.

В-третьих, трагичным предстает финал жизни композитора. Прислушаемся к словам шаманки Ай-Чурек: «Увидеть людей, желающих самим стать шаманами, можно очень редко. Дело в том, что шаманить очень трудно. Чтобы человек по своему желанию принял путь шамана, научился этому, научился обладать этой силой, этим даром — такого я почти не встречала. <...> Дело в том, что если человек родился шаманом и у него есть этот дар с рождения, то он должен

<sup>24</sup> Именно так Хуреш-оол говорил музыковеду З. К. Казанцевой, которая составляла творческую биографию композитора для уроков тувинской музыкальной литературы, после чего эта трактовка закрепилась во многих источниках.

<sup>25</sup> Из интервью с К. К. Сарыг-Донгак, г. Кызыл, 2018 г. (пер. с тув. яз.) // Личный архив У. О. Доноровой.

<sup>26</sup> Предназначение шаманов — осуществлять контакт между миром людей и силами природы. О связи лечебных источников с шаманскими обрядами поклонения духам воды см.: [16, 409–411]. Культуролог Д. Андреев делает вывод, что «важнейшие религиозные культы, существовавшие у тувинцев, были связаны с почитанием природы и образе духов — хозяев мест. Эти ранние религиозные представления плавно перешли в шаманизм, а затем и в буддизм, и обеспечили слияние этих культур. Некоторые культовые действия тувинцев настолько тесно вошли в хозяйственную культуру, что стали похожими больше на привычку, чем на культовую практику» [2, 19].

<sup>27</sup> См., в частности, [1, 98–117; 4, 317, 332, 335; 6, 132–133; 29, 17–18]. Вопросы так называемой «шаманской болезни» и измененного состояния сознания (ИСС) шаманов в последние годы активно изучаются представителями естественных наук. В. И. Харитоновна констатирует: «Скрупулезное изучение психофизиологии и психоментальности шамана, зависимости психоментальных проблем от психофизиологических проявлений — одно из важнейших направлений, которое необходимо развивать в наши дни в интегративном шамановедении, чтобы ответить на самые разные вопросы о феномене человека и работы его сознания, о роли психоментального аспекта в существовании Человека и Вселенной» [25, 279].

его развивать, иначе дар этот будет потерян и он будет страдать. В жизни его будет много трудностей и проблем»<sup>28</sup>. Несмотря на веселый, живой характер в молодости, на активную общественную жизнь, наполненную профессиональными интересами, в зрелом возрасте Хуреш-оол Кара-Салович отличался замкнутостью, бывал очень сложным в общении<sup>29</sup>. К сожалению, личная жизнь композитора сложилась крайне несчастливо: после неожиданной кончины любимой супруги росший трудным подростком родной сын стал для отца источником постоянных проблем и душевных страданий, из-за чего жизнь Х. К. Дамба трагически оборвалась незадолго до его 50-летия.

Предположим, что болезнь Хуреш-оола Дамба, постигшая его в те годы, когда обычно начинают проявляться признаки шаманских способностей<sup>30</sup>, могла быть знаком его отмеченности. В силу разных причин, из которых важнейшей стал вектор общественного и культурного развития Тувы в эпоху строительства социализма, юный Хуреш-оол, скорее всего, вообще не задумывался развивать этот дар, который в итоге нашел свой выход в его музыкальности, что не случайно для культуры шаманства, где новый звуковой мир — первый, с которым сталкивается неопит<sup>31</sup>. Нарушение запретов при посещении целебного источника или неосуществление возможной инициации привели к длительной болезни, а впоследствии и к тяжелым жизненным обстоятельствам, которые стали своего рода платой за игнорирование традиционных норм (среди которых —

<sup>28</sup> URL: <https://www.tuva.asia/news/tuva/2624-ay-churek.html>. Из полевых материалов Веры Дьяконовой: «Караш Хертек довольно убежденно заявляла, что если бы человек — она или кто-нибудь другой — отказался стать шаманом, то не смогли бы «пронести себя через всю жизнь». Отказ от шаманства обязательно приносил смерть, а став шаманом, человек переставал нести бремя этих преследований. Прекращалось это состояние с того момента, когда избраннику готовили в семье шаманские атрибуты, с которыми он после обучения начинал действовать самостоятельно» [6, 132]. Добавим свидетельство начала XXI века: «<...> факты «шаманского призыва» известны в отдаленных районах Тувы и сейчас; несколько лет назад мне было сообщено об одном из них моей коллегой этнографом, лично знакомой с девочкой, которая стала очередной «избранницей духов» (случай не единичен). При этом было рассказано, что родные девочки смирились с предначертанной ей нелегкой судьбой вероятной преемницы недавно умершего в этих местах старого шамана и готовят ее к шаманской практике. Для Тувы, где деятельность шаманов начала активизироваться, не успев исчезнуть, это воспринимается как вполне естественный факт» [25, 17].

<sup>29</sup> Действительно, в жизни композитора период 1970-х годов, наполненный творчеством, премьерой сочинений, активным и разносторонним участием в культурном развитии Тувы, под влиянием личных обстоятельств к концу 1980-х годов сменился временем разочарований, ухода в себя. Всегда аккуратный, собранный, чрезвычайно серьезно относящийся к своим профессиональным обязанностям, Хуреш-оол Кара-Салович, все сильнее погружаясь в мир личных переживаний, становился безучастным к внешнему миру, к своему внешнему виду (это заметно и на сохранившихся фото: [https://tuva-kompozitory.ru/fotoarhiv\\_damba](https://tuva-kompozitory.ru/fotoarhiv_damba)), его творческая активность также снизилась.

<sup>30</sup> Согласно полевым исследованиям В. П. Дьяконовой, проявление признаков шаманского дара у тувинцев обычно начиналось в 10-летнем возрасте (или чуть старше), «шаманская болезнь» проявлялась чаще к 13–15 годам и могла продолжаться до 37 лет [6, 132].

<sup>31</sup> Шаманка Ай-Чурек объясняла нам в личной беседе (г. Кызыл, март 2007 г.), что первым признаком отмеченности человека шаманским даром часто бывает слышание им звуков и голосов, которые обычным людям недоступны [9, 38].



**Ил. 4.** Композитор Х. К. Дамба. 1980-е годы  
(фото из архива композитора)

**Figure 4.** Composer Kh. K. Damba 1980s  
(photo from the composer's archive)

отказ от дара свыше<sup>32</sup>). Однако отголоски шаманского мира не отпускали Хуреш-оола Дамба, который, вероятно, постоянно ощущал его незримое присутствие и мог выразить свои ощущения через сочинение музыки.

Уточним вышесказанное через обращение к современным шамановедческим исследованиям. В модели шаманистских социумов доктора исторических наук В. Харитоновой выделяются три основные категории лиц: *шаманы*, *шаманствующие* и *шаманисты* [25, 41–44]. Отец Х. К. Дамба, согласно этой классификации, вполне вписывается в категорию шаманствующих. Автор исследования продолжает свою мысль следующим образом: «Учитывая то, что в культурно-религиозном, магико-мистическом отношении данная триада соответствует поляризации в плане близости человека к сакральной сфере, ее можно в обобщенном виде

<sup>32</sup> Показательный факт приводит В. П. Дьяконова: «В семье Топул Кужугет шаманами были ее прабабка и дед. Ее родственники и соседи считали, что она могла бы быть большой шаманкой и болеет потому, что ею не стала» [6, 133].



Илл. 5. Х. К. Дамба с учениками Республиканской школы искусств, г. Кызыл, 1980-е годы (фото из архива композитора)

Figure 5. Kh. K. Damba with students of the Republican School of Arts, Kyzyl, 1980s (photo from the composer's archive)

представить как деление на *посвященных*, *приобщенных* и простых членов социума — *профанов*. На самом деле это разделение также базируется на учете основных функций и психофизиологических особенностей личности» [25, 45]. По этой классификации фигура тувинского композитора, на наш взгляд, ближе всего к представителям второй группы (так называемым приобщенным), в пользу чего свидетельствует его причастность миру шаманства, выражаемая, однако, не через культовую практику, а через служение музыкальному искусству<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> «У приобщенных, как и у профанов, не было возможности получить ответ при попытке установить контакт с «сущностями иного мира»: они не общались с виртуальными сущностями по своему усмотрению, а довольствовались, как иногда и профаны, случайными, хотя и чаще получаемыми, сигналами свыше, которые должны были додумывать и расшифровывать» [25, 46].



Понятно, что воспитанный в условиях советского времени и официальной атеистической идеологии Хуреш-оол Дамба никогда не упоминал о наличии шаманов в своем роду и уж тем более не помышлял о возможном наследовании шаманских способностей: он был человеком своей эпохи, стремился стать профессиональным композитором и служить Родине именно в этом качестве, чему и посвятил свою недолгую жизнь. Благодаря упорству в учебе, паренек из далекого тувинского села получил профильное образование (сначала в Кызылском музыкальном училище, а потом в Новосибирской консерватории), что помогло полноценному раскрытию его таланта. При этом освоение композиторской профессии в консерваторские годы оказалось тесно связанным с триадой «шаманских» опусов, ставшей самым ярким творческим результатом того времени.

Итак, мы полагаем, что тяга Х. Дамба к шаманским явлениям не случайна и не может объясняться только его профессиональными (то есть исключительно музыкальными) интересами.

За «Танцем шамана», на старших курсах консерватории, последовал первый оркестровый опус Хуреш-оола Кара-Саловича — **Концерт для литавр, струнного оркестра, клавесина и фортепиано**<sup>34</sup> (1971). Исполнительский состав, уникальный для тувинской культуры, включает в себя 4 литавры, струнный оркестр, клавесин и фортепиано, а также вибрафон и треугольник (последний — в качестве дополнительного тембрового средства для партии солиста) в III части. Свой выбор солирующего инструмента композитор пояснил следующим образом: «Мне не пришлось наблюдать камлание настоящего шамана. Зато я не раз видел шаманское “действие” на сцене в исполнении артистов. Бубен в их руках звучал очень разнообразно, многотемброво. И свои впечатления мне захотелось выразить в музыке. Так появился не совсем обычный Концерт для литавр, звучание которых напоминает удары бубна» [23, 180]. Такой ответ композитора (отрицающий непосредственный опыт знакомства с шаманской обрядностью) в советские времена был «удобным». Сам выбор солирующего инструмента молодым автором для своего дебютного оркестрового опуса заслуживает особого внимания, поскольку первое обращение к жанру инструментального концерта обычно бывает связано с другими инструментами (чаще всего — с фортепиано или скрипкой), да и никто из тувинских композиторов, кроме Хуреш-оола Дамба, не проявлял интереса к литаврам.

Среди первых к анализу Концерта обратился музыковед В. Сапельцев, отметив увлеченность автора колористическими сопоставлениями литавр с оркестром, фортепиано, клавесином [23, 180–181]. А. Чымба и А. Д.-Б. Монгуш подошли к анализу Литаврового концерта с точки зрения структуры шаманского обряда,

<sup>34</sup> Премьерное исполнение Концерта состоялось в 1971 году в Новосибирске на Пленуме Союза композиторов Сибири, а затем в 1974 году в Москве, в дни Декады культуры и искусства Тувинской АССР, в юбилейный год вхождения республики в состав СССР. Последний раз при жизни композитора он исполнялся в 1987 году на его авторском концерте в г. Ровно Украинской ССР (с заменой партии клавесина на фортепиано). К сожалению, из-за неполной укомплектованности струнной группы местного симфонического оркестра Литавровый концерт так никогда и не прозвучал на малой родине композитора, в Туве.

Прослушать произведение: [https://tuva-kompozitory.ru/arhiv\\_audio\\_damba](https://tuva-kompozitory.ru/arhiv_audio_damba).

Посмотреть партитуру: [https://tuva-kompozitory.ru/oty\\_damba](https://tuva-kompozitory.ru/oty_damba).

указав на необычность композиции Концерта по сравнению с классическим типом (где медленная часть внутри, а две быстрых — по краям): «Первая часть (Moderato) своим неторопливым темпом, эпическим характером повествования создает картину подготовки к действию. Вторая часть (Allegro) — стремительным и быстрым движением, наличием значительных кульминационных эпизодов, активным участием литавр напоминает шаманское камлание. Лирический раздел в третьей части вносит отстраняющую функцию, остигатный ритм среднего раздела возвращает к обряду, а заключительная торжественная часть символизирует вынесение решений и завершение ритуала» [28, 66].

Рассмотрев развитие партии солирующего инструмента с точки зрения использования различных приемов исполнения, особо выделим сольную каденцию (ц. 29–30 в III части), где авторские ремарки указывают на применение череды приемов<sup>35</sup>: «одновременно удар по коже и по стене литавры, по стене — деревянной палкой», «положить на кожу литавры треугольник», «тремоло по стенам близко стоящих литавр жесткой деревянной палкой», *glissando* на литавре *fis*. Богатство звуковых нюансов в партии литавр сопоставимо с тем арсеналом приемов, которым пользуется посвященный тувинский шаман в обращении со своим ритуальным бубном. Дополнительные звуковые эффекты — соло вибратона в начале и в конце Финала, особое *glissando* («железной палкой вести вверх по струнам клавесина и фортепиано») в конце Финала. Образ шамана буквально вырисовывается в музыке Концерта как во внешних своих признаках (звуки бубна, ритмопластическое развитие шаманского танца, звуковые эффекты от самоударяющихся элементов шаманского костюма), так и в глубинно-образном проявлении (следующая обрядовой логике музыкальная форма, создание особой атмосферы действия, погруженность слуха шамана в иные звуковые миры, запредельные для простых смертных). В своем Концерте для литавр Хуреш-оол Дамба, как композитор академической школы, действительно смог воплотить многогранный образно-звуковой мир тувинского шаманства, что придает сочинению черты уникальности<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Дамба Х. К. Сочинения для симфонического оркестра: партитуры. Красноярск, 2023. С. 202–203.

<sup>36</sup> Незнание культурологической основы формообразования, идущей от логики шаманского культа, и оценочный подход к сочинению Дамба только с интрамузыкальных позиций неизбежно приводит к поверхностным суждениям. К примеру, профессиональный композитор и музыковед Александр Курченко, будучи земляком Хуреш-оола Кара-Саловича и знатоком тувинского фольклора, писал в рецензии: «Финал Концерта для литавр и струнного оркестра Х. Дамба, прозвучавший в начале отчетного вечера [Творческого концерта-отчета композиторов Тувинской АССР в Москве. — Е. К.], показался клочковатым по драматургии и растянутым по форме (впрочем, возможно, что при исполнении всего концерта это было бы менее заметно). <...> Солирующие литавры и струнный оркестр слишком много играют по отдельности; кроме них, самостоятельное значение имеет солирующее фортепиано, так что произведение можно с полным правом назвать и музыкой для фортепиано, литавр и струнных» [13, 15]. Безусловно, здесь также сыграла роль неполнота впечатления: прозвучала лишь одна из частей Концерта, в результате чего композиция целого не могла быть оценена объективно.

За литавровым концертом последовала дипломная работа — симфоническая поэма «Моя Тува» (1972)<sup>37</sup>. Безусловно, она занимает центральное положение не только среди симфонических произведений Дамба, но и во всем его творческом наследии. Масштабный замысел композитора потребовал большого арсенала выразительных средств, в том числе оркестровых<sup>38</sup>.

Детальный анализ тематического развития и формообразования представлен в работах музыковедов [21; 3]. Из них более убедительной нам представляется трактовка В. Борисенко: в отличие от Г. Осипенко, он определяет форму поэмы не как сложную трехчастную с кодой [21, 140], а как двойную двухчастную, обосновывая свое решение проявлением принципа строфической формы, которая в инструментальной музыке, по его мнению, связана с рапсодиями и симфоническими поэмами Ф. Листа (А–В–А<sub>1</sub>–В<sub>1</sub>) [3, 49].

Начальная тема напевно-речитативного склада (пример 1) обладает особым колоритом, достигаемым посредством игры *con sordino non vibrato* (последовательно вступают альты, виолончели, контрабасы, вторые и первые скрипки). В образном плане этот раздел (ц. 1–6) воспринимается как процесс погружения в мысли, зачин повествования (отсюда несколько отстраненный, лишенный ярко выраженных эмоций тон), что позволяет нам выделять его в качестве вступления.

1

**Moderato**

*p*  
*Viola con sord.*

Следующий раздел (ц. 7–15) — это вторая строфа раздела А по В. Борисенко, начинающаяся с соло фагота, дополняемого скорбными «восклицаниями» струнных [3, 50]. За фаготом вступают английский рожок (ц. 10), гобой (ц. 12), кларнет (ц. 14).

<sup>37</sup> Впервые прозвучала в 1972 году в Новосибирске (симф. орк-р Новосибирской филармонии, дирижер — Арнольд Кац), затем в Алма-Ате в том же исполнении; в 1983 году была записана на грампластинку «Симфонические произведения тувинских композиторов» Всесоюзной фирмы «Мелодия» (гос. симф. орк-р кинематографии СССР, дирижер — Мартин Нерсесян; выпущена в 1984 году). После этого не исполнялась вплоть до 2023 года.

Прослушать произведение: [https://tuva-kompozitory.ru/arhiv\\_audio\\_damba](https://tuva-kompozitory.ru/arhiv_audio_damba) (А. Кац, М. Нерсесян); [https://tuva-kompozitory.ru/studi\\_zapisi\\_damba](https://tuva-kompozitory.ru/studi_zapisi_damba) (М. Мосенков).

Посмотреть партитуру: [https://tuva-kompozitory.ru/noty\\_damba](https://tuva-kompozitory.ru/noty_damba).

<sup>38</sup> Партитура рассчитана на большой (тройной) состав симфонического оркестра с участием видовых инструментов деревянной духовой группы (флейта piccolo, английский рожок, басовый кларнет, контрафагот), арфы, фортепиано, челесты и разнообразных ударных (помимо литавр, большого барабана и тарелок, используются маленькие тарелочки, том-том, деревянная коробочка, тамбурин, малый барабан, ксилофон, колокольчики).

Их сопровождают фразы струнных, интонационно выросшие из второго элемента начальной альтовой темы. О теме фагота (пример 2), описываемой Г. Осипенко, которая ассоциируется, по замыслу композитора, с «рассказом старого арата» [21, 138], можно добавить, что ярко выраженные в ней речитативно-декламационные элементы и «хор» струнных создают диалогическую картину горестного повествования и сочувствующего отклика.

2



Все развитие в разделе А направлено к решительной и воинственной теме (ц. 18), основанной на народной песне «Херээжен» («Женщина»). Ее содержание отражает революционные преобразования в жизни тувинского общества<sup>39</sup> — соответственно, в поэме Х. Дамба она приобретает роль настоящей «темы протеста» (пример 3).

3



Нечетные разделы поэмы Х. Дамба принято трактовать как картины тяжелого прошлого тувинских аратов. В работах Г. Осипенко и В. Борисенко это прошлое не конкретизируется, хотя в советскую эпоху именно народно-освободительное движение тувинцев, известное как «Восстание шестидесяти богатырей» (тув. *алдан маадыр*), понималось как ключевое историческое событие [7, 295–298],

<sup>39</sup> В тексте акцентируется замена старого слова *херээчок* (букв. ‘ненужная’ — презрительное обращение к женщине со стороны бая) на современное слово *херээжен* (женщина): «Грызущий людей феодал-нойон / Назвал меня херээчок. / Когда народная власть пришла, / Меня назвали херээжен. / В ауле амбын-нойона / Рабыней я была. / Когда аратская власть пришла, / Свободной стала я» (Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 137).

нашедшее отражение в устном фольклоре, топонимике, художественной культуре<sup>40</sup>. Поэтому содержание рисуемых композитором картин мы связываем с восьмидесятыми годами XIX века — эпохой господства на территории Тувы маньчжурской династии Цин, оставшейся в исторической памяти тувинцев как время жесточайших поборов и репрессий<sup>41</sup>. О суровых наказаниях цинских чиновников историки пишут следующее: «Наиболее “мягким” из них считалось битье палками. Обычным было заковывание на определенный срок в деревянные колодки. За более серьезные проступки наказывали лишением кистей рук или ступней ног, причем делалось это самым жестоким образом — путем отмораживания или перетягивания конечностей ремнем до тех пор, пока они не отсыхали и не отваливались» [7, 222]. Неудивительно, что русские путешественники на рубеже XIX–XX веков отмечали среди тувинцев заметное число безруких мужчин. После этого взрослый человек становился нетрудоспособным и был обречен на нищенство, а его дети поневоле становились приживалками у богатых родственников (в лучшем случае) или бесправной прислугой у лам и баев. С этим социальным явлением мы связываем такой жанр, как «песня сироты» (тув. *өскүстүң ыры*), занимающий особое место в системе фольклора тувинцев. Логичным представляется обращение композитора к темам народных песен соответствующего содержания — «*Өскүс бодум*» («Сирота я»), «*Эрге чокка чораанымны*» («Я была бесправной»), элементы которых разрабатываются им в разделе А<sub>1</sub>.

В анализе разделов В и В<sub>1</sub> музыковеды отметили роль фольклорного жанра припевок (тув. *кожамык*) для создания образов современной Тувы [21, 140; 3, 51]. Метод горизонтального нанизывания на единую ритмическую канву попевок из ряда песенных источников — «*Хаяң*» (пример 4), «*Дьыңылдай*», «*Ошкаан болза*», «*Амыракка душкаш келийн*», «*Дээн-Дээн*» — в сочетании с их вертикальными комбинациями-контрапунктами позволяет автору добиться сквозной линии развития, что создает непрерывный звуковой поток и не вполне однозначную в содержательном отношении картину: то ли образ радостной и счастливой жизни в Советской Туве (согласно устоявшейся точке зрения), то ли истступленно

<sup>40</sup> К примеру, тувинские народные песни («*Буура*», «*Алды баитыг Кара-Дагны*», «*Туттурбайн чорза-чорза*»), село Алдан-Маадыр, улица 60 богатырей в г. Кызыле, Национальный Музей Республики Тыва имени Алдан-Маадыр, симфоническая поэма «Алдан-Маадыр» А. Б. Чыргалоола (1957), живописное полотно С. К. Ланзы «Допрос шестидесяти богатырей» (1958), пьесы В. Ш. Кок-оола «Самбажык» (1961) и С. Б. Пюрбю «Красный поток» (1967), повесть В. А. Бузыкаева «Владыки» (1983), художественный фильм «60 беглецов» (1992), роман А. С. Ондара «Бижээчи» (2018) и др.

<sup>41</sup> Как показали культурные события современной Тувы — например, крайне эмоциональная реакция публики на картины расправы цинских властей над восставшими тувинцами из вокально-хореографического представления «Золотые стрелы мечты» (поставлено ансамблем «Саяны» в 2014 г.) или отклики слушателей научной конференции к 140-летию восстания шестидесяти богатырей, проходившей летом 2023 года в с. Алдан-Маадыр Сут-Хольского кожууна, историческая память тувинцев о жестокости китайских порабитителей (казнивших участников восстания и их сторонников, преследовавших их семьи и калечивших их детей) до сих пор крепка в сознании народа. Присутствовавшие на конференции гости из соседней Монголии называли восстание 1883–1885 годов событием регионального масштаба, а действия тувинцев — вдохновляющим примером, подтолкнувшим монголов к актам неповиновения маньчжурским властям.



несущегося куда-то жизненного вихря из звуков и пестрых картинок, напоминающего смену кадров в ускоренной киносъемке. Отсюда возникает ощущение «оборванности» финальных тактов — проявления феномена открытой формы (мы не согласны с мнением Г. Осипенко и В. Борисенко о наличии в произведении коды).

4

Быстро



Важным оказалось сравнение трех аудиозаписей поэмы Дамба: если дирижеры советского времени (А. Кац, М. Нерсесян) делали акцент на темпово-образном контрасте картин Прошлого и Настоящего, то в современной интерпретации М. Мосенкова контрасты сглажены (даже темповые решения быстрых разделов не слишком отличаются от заданного в начале поэмы пульса), благодаря чему все этапы композиции следуют на одном дыхании, способствуя созданию единого музыкально-образного полотна.

Кроме того, все дирижеры прибегают к купюрам изданной партитуры (см. схему 1 на стр 106), что отражается на образной драматургии звучащего произведения. В версиях А. Каца и М. Нерсесяна купированы два раздела (ц. 67–72 и ц. 91–98 партитуры). М. Мосенковым сохранен большой медленный фрагмент с ц. 68 по ц. 80 и далее, от ц. 91 сделан более плавный переход сразу к ц. 98 (убраны «гневные фразы») — таким образом, как и у дирижеров предыдущего поколения, сделана купюра большого фрагмента (с ц. 92 по ц. 98).

Допуская сокращение медленного фрагмента (ц. 67–72) и убрав далее (до ц. 78) партии ударных, дирижеры советского периода, на наш взгляд, проявили непонимание важной роли этой фазы композиции, которая в версии М. Мосенкова сложилась в образную картину особого, потустороннего, мира, где мелодические попевки «*Өсхүс бодум*», с их характерной целотоновостью, окрашенные тембрами бас-кларнета и тубы, сопровождаются постукиванием том-тома (ц. 69–76), деревянной коробочки и шелестом тарелки (ц. 77). Попевки «*Эрге чокка чораанымны*» угадываются в завораживающих и таинственно звучащих флажолетах скрипки *solo* (ц. 78–80) в комплексе с хрустальным звоном челесты, трелями альтов и вторых скрипок (пример 5).

Тембровый фактор для стиля Дамба столь важен, что игнорировать его при образной интерпретации никак нельзя — весь медленный раздел складывается в единое целое. А если учесть последующий быстрый, увы, купированный всеми названными дирижерами фрагмент (ц. 92–98), то, по нашему мнению, очевидно, что автор, как и в предшествующих своих композициях (фортепианном «Танце шамана», Литавровом концерте) обратился к воссозданию звукового облика древнего обряда. Обратим внимание на роль литавр, акценты тарелок, ритм барабана, *glissandi* арфы, ускорение ритма в оркестровом *tutti* — как можно было не услышать в этих звуках апогей исступленного шаманского танца?..

The musical score is arranged in three staves: Celesta (top), Violino solo (middle), and Violo (bottom). The Celesta part begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and melodic lines. The Violino solo part enters later with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line. The Violo part also enters later, featuring trills (*tr*) and a pianissimo (*ppp*) dynamic. The score is in 4/4 time and consists of two systems of music.

Остается надеяться, что в будущем дирижеры отнесутся к партитурам тувинского композитора с большим пониманием, не позволяя себе столь недалековидных сокращений авторского текста.

Итак, если мы рассмотрим как нечто цельное фрагмент партитуры от ц. 68 до ц. 100 (то есть раздел  $A_1$ ), то сможем провести аналогию со структурой шаманского обряда (подготовка и установление связи с духами — шаманский танец — подведение итогов камлания).

В свете сказанного хочется вернуться в начало поэмы (ц. 1–6), где вступительная тема напевно-речитативного склада излагается группой струнных в имитационной технике. Анализ данного раздела обнаруживает интересную закономерность: музыкальная мысль экспонируется достаточно продолжительно, далее время вступления голосов сначала «сжимается», сокращаясь почти в геометрической прогрессии, после чего вновь «расширяется»<sup>42</sup>. Мы полагаем, что в столь необычно структурированном полифоническом фрагменте в скрытой форме заключена идея временной организации шаманского обряда, строящегося на постепенном ускорении, а потом возвращении к медленному темпу. Возможно, образ шаманского камлания, столь близкий внутреннему миру автора, подсознательно влияя на его композиционные решения, отражаясь как в целом, так и в деталях.

В результате анализа мы пришли к заключению, что форма произведения может быть определена как сложная двухчастная ( $AB-CB_1$ ) со вступлением — об этом свидетельствует использование композитором разного песенного материала

<sup>42</sup> Риспоста 1 вступает через 11 тактов после пропосты, риспоста 2 — через 5 тактов, риспоста 3 — через 2 такта, риспоста 4 — через 6 тактов.

в нечетных разделах. По сути, это масштабирование характерной структуры песенного жанра, содержащего два различных по содержанию «куплета» (А и С) с «припевом» (В и В<sub>1</sub>), и весьма симптоматично, что последние построены на фольклорном материале припевок-*кожамык*.

| Цифры партитуры<br>смена темпов              | 1–6<br><i>Moderato</i> | 7–15 | 16–40<br><i>Allegretto</i> | 41–67<br><i>Allegro</i> | 68–72<br><i>Moderato</i> | 72–80 | 81–91<br><i>Allegretto</i> | 91–97  | 98–99<br><i>Andante</i> | 100–126<br><i>Allegro</i> |
|----------------------------------------------|------------------------|------|----------------------------|-------------------------|--------------------------|-------|----------------------------|--------|-------------------------|---------------------------|
| Исполнение Арнольда Каца и Мартина Нерсесяна |                        |      |                            |                         | купюра                   |       |                            | купюра |                         |                           |
| Исполнение Михаила Мосенкова                 |                        |      |                            |                         |                          |       |                            | купюра |                         |                           |
| Трактовка формы Г. Осипенко                  | А                      |      | В                          |                         | А <sub>1</sub>           |       |                            |        |                         | Coda (В <sub>1</sub> )    |
| Трактовка формы В. Борисенко                 | А                      |      | В                          |                         | А <sub>1</sub>           |       |                            |        |                         | В <sub>1</sub> + Coda     |
| Трактовка формы Е. Карелиной                 | Вступ-ление            | А    |                            | В                       |                          | С     |                            |        |                         | В <sub>1</sub>            |

Схема 1

Пожалуй, пора переосмыслить то, что изначально трактовалось как картины «тяжелого прошлого тувинского народа» (разделы А и С). Ведь, несмотря на все официальные запреты в советские годы, шаманская практика в республике не прекращалась, оставаясь неотъемлемой частью традиционной культуры тувинцев. Отсюда вывод: содержание поэмы «Моя Тува» гораздо шире и отнюдь не сводится к противопоставлению картин Прошлого и Настоящего. В музыке Хуреш-оола Дамба запечатлен объемный, многомерный образ Тувы — такой, какую знал, глубоко чувствовал и понимал композитор: в его Туве *Прошлое и Настоящее существуют в неразрывном единстве*, что составляет особенность этнического мировоззрения<sup>43</sup> и авторского мироощущения.

Если попытаться проследить воплощение шаманской тематики в творчестве композитора консерваторских лет, то в «Танце шамана» она подается открыто — через программный заголовок, в Литавровом концерте маркируется лишь солирующим инструментом, а в поэме «Моя Тува» — уходит вглубь, «прячась» в более масштабном авторском замысле. Первый непосредственный опыт оказался успешным, на наш взгляд, потому, что в «Танце шамана» композитор выразил именно то, что заявил в заголовке, во всей полноте своих личных впечатлений. В советское время образ шамана не раз вдохновлял тувинских композиторов:

<sup>43</sup> Культурное самосознание тувинцев больше ориентировано в сторону Прошлого, что находит свое отражение и в композиторском творчестве (подробнее см. в нашей монографии: [9, 46–47, 241–245]).

назовем пьесу «*Хамның самы*» (букв. «шаманский танец»)<sup>44</sup> А. Чыргал-оола и симфоническую картину «Танец шамана» Вл. Тока (1970-е годы), послужившую основой сольного хореографического номера «Ритуальный танец шамана»<sup>45</sup>. Чыргал-оол, как композитор старшего поколения, выросший в условиях традиционной культуры, безусловно, мог видеть отправление шаманских ритуалов<sup>46</sup>. Современник Дамба — Владимир Тока, напротив, рос в городе и не был носителем родного языка и традиций, а потому вряд ли имел представление о подлинном камлании. Сравнение музыки названных авторов лишь убеждает нас в том, что другим удалось создать внешний облик — яркую *картину* шаманского танца, в то время как Дамба передавал внутренний мир — *состояние* шамана во время обряда. Отсюда столь высокий уровень художественной убедительности его музыки.

Литавровый концерт — попытка абстрагироваться от образа шамана (хотя композитор и не отрицает связь с ним) через непрограммный жанр европейской традиции. Выбор солирующего инструмента и более сложное в условиях циклической формы композиционное решение дают возможность автору глубже погрузиться в звуковую атмосферу, которая его волновала. Музыкальное произведение в этом случае можно условно рассматривать как своего рода художественный аналог шаманского обряда.

Наконец, симфоническая поэма «Моя Тува», которую Х. Дамба позже в своих рукописях переименовывал в Симфонию-поэму, снимая программное название<sup>47</sup>. Здесь шаманский мир предстает как составная часть целого, которым стал обобщенный образ Тувы, раскрывающийся через погружение автора в раздумья о судьбах родной земли, ее народа и своего места в его истории. Симптоматично, что нет никаких авторских комментариев по поводу рассмотренного нами раздела С: композитор не хотел привлекать к нему специальное внимание, стойко стерпел дирижерское своеволие с большими купюрами в этой части, также не спорил с трактовкой музыковедов по поводу отражения горлового пения

<sup>44</sup> Уточнить год создания пьесы и исполнительский состав оригинальной версии А. Чыргал-оола пока не удалось. В аранжировке Т. Балдан для тувинского национального оркестра пьеса стала репертуарной.

<sup>45</sup> Оригинальный сольный номер, ставший в Туве первой сценической версией шаманского танца, был поставлен С. Ш. Монгушем в 1970-е годы специально для артиста ансамбля «Саяны» Донгака Монгуша.

<sup>46</sup> Косвенно об этом свидетельствует сцена камлания в музыкальной комедии А. Б. Чыргал-оола «Певцы дня» (1972). К тому же его коллегой по тувинскому театру был Виктор Кок-оол (артист, драматург, песенный композитор), сын потомственной шаманки, часто исполнявший подобные роли в спектаклях.

<sup>47</sup> Этому может быть два объяснения: 1) Дамба старался избежать совпадения названия своего опуса с симфонической поэмой старшего коллеги (а также бывшего учителя и дальнего родственника) А. Б. Чыргал-оола «Моя Тува», которая была написана в 1971 году, когда Дамба находился в Новосибирске и параллельно начал писать сочинение с тем же названием (вероятно, тогда не зная о работе Чыргал-оола); 2) снятие программного заголовка и уточнение жанра (симфония-поэма) могло подчеркнуть значимость авторского замысла, его приближенность к вершине в иерархии симфонических жанров (на наш взгляд, переименование вполне оправданно, учитывая художественный уровень сочинения, в котором есть и погружение в глубины субъективного, и широкий, объективизированный взгляд на жизнь, раскрывающуюся в череде контрастных по смыслу картин бытия).

во флажолетном фрагменте (ц. 78–80)<sup>48</sup>, что в современной ситуации, когда тувинский хоомей постоянно на слуху, представляется весьма сомнительным. С точки зрения архитектоники формы раздел С оказывается в зоне золотого сечения, где, на наш взгляд, максимально выявлено авторское присутствие — причем через воссоздание образно-звуковой атмосферы шаманства.

Итак, рассмотренные в предлагаемом исследовании особенности биографии и произведений тувинского композитора позволяют констатировать возможность взаимодействия древнейшей обрядовой формы и профессиональной композиторской традиции новоевропейского типа, относящихся к совершенно разным культурным парадигмам, — взаимодействия, результатом которого становятся оригинальные авторские концепции и решения.

#### Использованная литература

1. *Алексеев А. Н.* Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (опыт ареального сравнительного исследования) / отв. ред. И. С. Гурвич. Новосибирск: Наука, 1984. 233 с.
2. *Андреев Д. Ю.* Влияние религий Тувы на региональную культуру: автореферат дисс. ... канд. культурологии. Красноярск: Красноярская государственная архитектурно-строительная академия, 2004. 22 с.
3. *Борисенко В. И. Х.* Дамба «Моя Тува» // Борисенко В. И. Симфонические поэмы композиторов Тувы: дипломная работа. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1982. С. 47–54 (рукопись).
4. *Вайнштейн С. И.* Загадочная Тува. Абакан: Журналист, 2016. 416 с.
5. *Данчай-оол А. А., Даваа Е. К.* Антропологические проблемы традиционной культуры (на примере тувинской культуры) // Общество: философия, история, культура. 2022. № 3. С. 51–57. <https://doi.org/10.24158/fik.2022.3.8>.
6. *Дьяконова В. П.* Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX — начала XX в.): сб. ст. / отв. ред. И. С. Вдовин. Л.: Наука, 1981. С. 129–164.
7. История Тувы. Т. I. 2-е изд., перераб. и доп. / под общ. ред. С. И. Вайнштейна, М. Х. Маннай-оола. Новосибирск: Наука, 2001. 367 с.
8. *Казанцева З. К.* О тувинской симфонической музыке // Ученые записки ТНИИЯЛИ. Вып. XVI (1973). С. 127–132.
9. *Карелина Е. К.* История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / науч. ред. В. Н. Юнусова. М.: Композитор, 2009. 552 с.

<sup>48</sup> Г. Осипенко отмечает, что «композитор воспроизводит средствами оркестра стили тувинского горлового пения *сыгыт* и *каргыраа* (характерный высокий призывок достигается звучанием флажолетов у скрипок и арфы)» [21, 139]. Ей вторит В. Борисенко, рассматривающий флажолеты струнных как *сыгыт* [3, 53].



10. *Карелина Е. К., Монгуш У. О.* Личность композитора сквозь призму творческого наследия: к юбилею Хуреш-оола Дамба // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2. С. 74–84. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2018-00051>.
11. *Кенин-Лопсан М. Б.* Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. Конец XIX — начало XX в. Новосибирск: Наука, 1987. 165 с.
12. *Кужугет А. К.* Духовная культура тувинцев: структура и трансформация. 2-е изд., доп. Красноярск: Офсет, 2016. 320 с.
13. *Курченко А. П.* Право на симфонию // Советская музыка. 1975. № 8. С. 14–17.
14. *Кыргыс З.* Ритмы шаманского бубна. Кызыл: Новости Тувы, 1993. 48 с.
15. *Монгуш К.-Л.* Тыва хамнарның алгыштары. Алгыши тувинских шаманов. Кызыл: Новости Тувы, 1995. 528 с.
16. *Монгуш К.-Л.* Тыва хамнарның торулгалары. Мифы тувинских шаманов. Кызыл: Новости Тувы, 2002. 544 с.
17. *Монгуш У. О., Карелина Е. К.* Хуреш-оол Дамба: новые материалы о жизни и творчестве композитора // Искусство глазами молодых: Материалы X Международной науч. конф., 12–13 апреля 2018 г., Красноярск / ред. М. М. Чихачева и др. Красноярск: Сибирский гос. институт искусств им. Д. Хворостовского, 2018. С. 335–338.
18. *Никифорова Л. Д.* Современные исследования по шаманизму: аналитический обзор литературы // Современность и духовно-философское наследие Центральной Азии: сб. ст. / отв. ред. И. С. Урбанаева. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. С. 124–147.
19. *Новик Е. С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: опыт сопоставления структур. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература, 2004. 304 с.
20. *Ондар Т. А.* Социально-психологический анализ терминов «шаманство», «шаманизм» и «неошаманизм» // Вестник Тувинского государственного университета. Социальные и гуманитарные науки. 2009. № 1. С. 95–101.
21. *Осипенко Г. А.* Тема прошлого и настоящего в симфонических поэмах тувинских композиторов // По пути Великого Октября: к 60-летию Народной революции в Туве. Кызыл: Тувкнигоиздат, 1981. С. 131–141.
22. *Пименова К. В.* Возрождение и трансформации традиционных верований и практик тувинцев в постсоветский период (основные проблемы): автореферат дисс. ... канд. ист. наук. М.: Институт этнологии и антропологии им. Миклухо-Маклая РАН, 2007. 27 с.
23. *Сапельцев В.* Композиторы Тувы. Хуреш-оол Дамба // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1984. С. 173–181.
24. *Урбанаева И. С.* Шаманская философия бурят-монголов: центральноазиатское тэнгрианство в свете духовных учений: в 2 ч. Ч. 1. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. 267 с.
25. *Харитонова В. И.* Феникс из пепла? Сибирский шаманизм на рубеже тысячелетий. М.: Наука, 2006. 372 с.

26. Хомушку О. М. Религия в истории культуры тувинцев. М.: Наука, 1998. 177 с. (Библиотека российского этнографа).
27. Цыбикова-Данзын И. А. Д. Хуреш-оол. «Танцы Тувы» // И. А. Цыбикова-Данзын. Фортепианная музыка композиторов Тувы. Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ, 1995. С. 24–33.
28. Чымба А. Ю., Монгуш А. Д.-Б. Концерт для литавр, клавесина и струнного оркестра Хуреш-оола Дамба // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-практ. конф. Вып. 3. / ред.-сост. Е. К. Карелина. Кызыл: КЦО «Аньяк», 2012. С. 66–68.
29. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / пер. с англ.: К. Богуцкий, В. Трилис. Киев: София, 2000. 480 с.
30. Brunton B. Tuva, Land of Eagles — The Foundation's 1993 Expedition to Tuva // Shamanism. Vol. 7. No. 1 (Spring 1994). URL: <https://www.shamanism.org/articles/article08.html> (дата обращения: 26.02.2024).
31. DeMiller A. L. (comp.). Shamanism: A Selected Annotated Bibliography // ANSSWeb. The official website of the Anthropology and Sociology Section for the Association of College Research Libraries (ACRL). 2002. URL: [https://alair.ala.org/bitstream/handle/11213/16105/ANSS\\_Shamanism\\_2002.pdf?sequence=1](https://alair.ala.org/bitstream/handle/11213/16105/ANSS_Shamanism_2002.pdf?sequence=1) (дата обращения: 26.02.2024).

Получено: 23 ноября 2023 года

Принято к публикации: 30 января 2024 года

#### Об авторе:

**Екатерина Константиновна Карелина** — доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник Международной академии «Хоомей» Республики Тыва (Новобирск-Кызыл)

#### References

1. Alekseev, Nikolay A. 1984. *Shamanizm tyurkoyazychnykh narodov Sibiri (opyt areal'nogo sravnitel'nogo issledovaniya)* [Shamanism of the Turkic-Speaking Peoples of Siberia (Experience of Areal Comparative Research)], edited by Ilya S. Gurvich. Novosibirsk: Nauka. (In Russian).
2. Andreev, Dmitry Yu. 2004. “Vliyanie religiy na regional'nyuy kul'turu Tuvy [The Influence of Tuvan Religions on Regional Culture].” Abstract of Ph.D. diss. (Cultural Studies), Krasnoyarsk State Academy of Architecture and Civil Engineering. (In Russian).
3. Borisenko, Vladimir I. 1982. “Kh. Damba. ‘Moya Tuva’ [Kh. Damba. ‘My Tuva’].” In Idem. “Simfonicheskie poemy kompozitorov Tuvy [Symphonic Poems of Tuvan Composers].” Graduation work, Glinka Novosibirsk State Conservatory, 47–54 (manuscript). (In Russian).
4. Vaynstein, Sev'yan I. 2016. *Zagadochnaya Tuva* [Mysterious Tuva]. Abakan: Zhurnalists. (In Russian).

5. Danchay-ool, Ayas A., and Ekaterina K. Davaa. 2022. “Antropologicheskie problemy traditsionnoy kul'tury (na primere tuvinskoy kul'tury) [Anthropological Problems of Traditional Culture (on the Example of Tuvan Culture)].” *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture], no. 3, 51–57. (In Russian). <https://doi.org/10.24158/fk.2022.3.8>.
6. D'yakonova, Vera P. 1981. “Tuvinskie shamany i ikh sotsial'naya rol' v obshchestve [Tuvan Shamans and Their Social Role in Society].” *Problemy istorii obshchestvennogo soznaniya aborigenov Sibiri (po materialam vtoroy poloviny XIX — nachala XX veka)* [Issues of the History of Social Consciousness of the Aborigines of Siberia (Based on Materials from the Second Half of the 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Centuries)], collected articles, edited by Innokentiy S. Vdovin. Leningrad: Nauka, 129–64. (In Russian).
7. Vaynshtein, Sev'yan I., and Mongush Kh. Mannay-ool, eds. 2001. *History of Tuva*, vol. 1. 2<sup>nd</sup> ed., revised and expanded. Novosibirsk: Nauka. (In Russian).
8. Kazantseva, Zinaida K. 1973. “O tuvinskoy simphonicheskoy muzyke [About Tuvan Symphonic Music].” *Uchenye zapiski TNIYALI* [Scholarly Notes of Tuvan Research Institute of Language, Literature, History] 16, 127–32. (In Russian).
9. Karelina, Ekaterina K. 2009. *Istoriya tuvinskoy muzyki ot padeniya dinastii Tsin i do nashikh dney* [The History of Tuvan Music from the Fall of the Qing Dynasty to the Present Day], edited by Violetta N. Yunusova. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
10. Karelina, Ekaterina K., and Ul'yana O. Mongush. 2018. “Lichnost' kompozitora skvoz' prizmu tvorcheskogo naslediya: k yubileyu Khuresh-oola Damba [The Composer's Personality Through the Prism of His Artistic Heritage: For the Anniversary of Khuresh-ool Damba].” *Vestnik muzykal'noy nauki* [Journal of Musical Science], no. 2, 74–84. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2018-00051>. (In Russian).
11. Kenin-Lopsan, Mongush B. 1987. *Obryadovaya praktika i fol'klor tuvinskogo shamanstva. Konets XIX — nachalo XX veka* [Ritual Practice and Folklore of Tuvan Shamanism. Late 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Century]. Novosibirsk: Nauka. (In Russian).
12. Kuzhuget, Aylana K. 2016. *Dukhovnaya kul'tura tuvintsev: struktura i transformatsiya* [Spiritual Culture of Tuvinians: Structure and Transformation]. 2<sup>nd</sup> ed., enlarged. Krasnoyarsk: Ofset. (In Russian).
13. Kurchenko, Alexander P. 1975. “Pravo na simfoniyu [The Right to a Symphony].” *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 8, 14–17. (In Russian).
14. Kyrgys, Zoya. 1993. *Ritmy shamanskogo bubna* [Rhythms of the Shamanic Drum]. Kyzyl: Novosti Tuvy. (In Russian and Tuvan).
15. Mongush, Kenin-Lopsan. 1995. *Tyva Hamnarny Algyshтары / Algyshy tuvinskikh shamanov* [Algysh of Tuvan Shamans]. Kyzyl: Novosti Tuvy. (In Russian and Tuvan).
16. Mongush, Kenin-Lopsan. 2002. *Tyva hamnarnyn torulgalary / Miphy tuvinskikh shamanov* [Myths of Tuvan Shamans]. Kyzyl: Novosti Tuvy. (In Russian and Tuvan).
17. Mongush, Ul'yana O., and Ekaterina K. Karelina. 2018. “Khuresh-ool Damba: novye materialy o zhizni i tvorchestve kompozitora [Khuresh-ool Damba: New Materials on the Composer's Life and Work].” *Iskusstvo glazami molodykh* [Art Through the Eyes of the Young], materials of the 10<sup>th</sup> International Scientific Conference, April 12–13, 2018,

- Krasnoyarsk, edited by M. M. Chikhacheva and others, 335–38. Krasnoyarsk: D. Khvorostovsky Siberian State Institute of Arts. (In Russian).
18. Nikiforova, Larisa D. 1997. “Sovremennye issledonaniya po shamanizmu: analiticheskiy obzor literatury [Modern research on shamanism: An Analytical Review of the Literature].” *Sovremennost' i dukhovno-filosofskoe nasledie Tsentral'noy Azii* [Modernity and Spiritual-Philosophical Heritage of Central Asia], collected articles, edited by I. S. Urbanaeva, Ulan-Ude: BSTs Press, 124–47. (In Russian).
  19. Novik, Elena S. 2004. *Obryad i fol'klor v sibirskom shamanizme: opyt sopostavleniya struktur* [Rite and Folklore in Siberian Shamanism: Experience in Comparing Structures]. 2<sup>nd</sup> ed., revised and corrected. Moscow: Vostochnaya literatura. (In Russian).
  20. Ondar, Tat'yana A. 2009. “Sotsial'no-psikhologicheskii analiz terminov ‘shamanstvo,’ ‘shamanism’ i ‘neoshamanism’ [Socio-Psychological Analysis of the Terms ‘Shamanic Practice,’ ‘Shamanism’ and ‘Neo-Shamanism’].” *Vestnik Tuvinskogo gosugarstvennogo universiteta. Sotsial'nye i gumanitarnye nauki* [Bulletin of Tuva State University. Social and Human Sciences], no. 1, 95–101. (In Russian).
  21. Osipenko, Galina A. 1981. “Tema Proshlogo i Nastoyashchego v simfonicheskikh poemakh tuvinskikh kompozitorov [The Theme of the Past and the Present in the Symphonic Poems of Tuvan Composers].” In *Po puti Velikogo Oktyabrya: k 60-letiyu Narodnoy revolyutsii v Tuve* [Along the Path of the Great October Revolution: To the 60<sup>th</sup> Anniversary of the People’s Revolution in Tuva]. Kyzyl: Tuvknigoizdat, 131–41. (In Russian).
  22. Pimenova, Ksenia V. 2007. “Vozrozhdenie i transformatsii traditsionnykh verovaniy i praktik tuvintsev v postsovetский period (osnovnye problemy) [Revival and Transformation of Traditional Beliefs and Practices of Tuvinians in the Post-Soviet Period (Main Issues)].” Abstract of Ph.D. diss. (Historical Sciences), Miklouho-Maclay Institute of Ethnology and Anthropology RAS (Moscow). (In Russian).
  23. Sapeltsev, Vitol'd L. 1984. “Kompozitory Tuvy. Khuresh-ool Damba [Composers of Tuva. Khuresh-ool Damba].” In *Kompozitory Rossiyskoy Federatsii* [Composers of the Russian Federation], collected articles, vol. 3, 173–81. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
  24. Urbanaeva, Irina S. 2000. *Shamanskaya filosofiya buryat-mongolov: tsentral'noaziatskoe tengrianstvo v svete dukhovnykh ucheniy* [Shamanic Philosophy of the Buryat-Mongols: Central Asian Tengrianism in the Light of Spiritual Doctrines], in 2 parts, part 1. Ulan-Ude: BSTs Press. (In Russian).
  25. Kharitonova, Valentina I. 2006. *Feniks iz pepla? Sibirskiy shamanism na rubezhe tysyacheletiy* [Phoenix from the Ashes? Siberian Shamanism at the Turn of the Millennium]. Moscow: Nauka. (In Russian).
  26. Khomushku, Olga M. 1998. *Religiya v istorii kul'tury tuvintsev* [Religion in the History of Tuvan Culture]. Moscow: Nauka. (In Russian).
  27. Tsybikova-Danzyn, Inessa A. 1995. “D. Khuresh-ool. ‘Tantsy Tuvy’ [D. Khuresh-ool. ‘Dances of Tuva’].” In Eadem. *Fortepiannaya muzyka kompozitorov Tuvy* [Piano Music of Tuvan Composers], 24–33. Ulan-Ude: ESSACA Press. (In Russian).

28. Chymba, Alena Yu., and Ayasmaa D.-B. Mongush. 2012. “Kontsert dlya litavr, klavesina i strunnogo orkestra Khuresh-oola Damba [Concerto for Timpani, Harpsichord and String Orchestra by Khuresh-ool Damba].” *Kul'tura Tuvy: proshloe i nastoyashchee* [Culture of Tuva: Past and Present], collected materials of scientific-practical conference, issue 3, compiled and edited by Ekaterina K. Karelina, 66–68. Kyzyl: KTsO «Anyyak». (In Russian).
29. Eliade, Mircea. 2000. *Shamanism: arkhaischeskie tekhniki ekstaza* [Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy], translated by Konstantin Bogutsky, Vasil' Trilis. Kyiv: Sofia. (In Russian).
30. Brunton, Bill. 1994. “Tuva, Land of Eagles — The Foundation’s 1993 Expedition to Tuva.” *Shamanism* 7, no. 1 (Spring). <https://www.shamanism.org/articles/article08.html> (accessed January 26, 2024).
31. DeMiller, Anna L. 2002. “Shamanism: A Selected Annotated Bibliography.” ANSSWeb. The official website of the Anthropology and Sociology Section for the Association of College Research Libraries (ACRL). [https://alair.ala.org/bitstream/handle/11213/16105/ANSS\\_Shamanism\\_2002.pdf?sequence=1](https://alair.ala.org/bitstream/handle/11213/16105/ANSS_Shamanism_2002.pdf?sequence=1) (accessed February 26, 2024).

**Received: November 23, 2023**

**Accepted: January 30, 2024**

**Author’s information:**

**Ekaterina K. Karelina** — Doctor Habil. (Art Criticism), Associate Professor, Main Research Fellow at International Khöömei Academy of Tyva Republic (Novosibirsk-Kyzyl)