

Юлия Хомякова

ВЫЙТИ ИЗ УЧИТЕЛЬСКОЙ



*Отечественные экранизации
детской литературы
в контексте кинопроцесса
1968-1985 гг.*

Юлия Хомякова

**Выйти из учительской.
Отечественные экранизации
детской литературы в контексте
кинопроцесса 1968–1985 гг.**

«Нестор-История»

2019

УДК 791.43
ББК 85.378

Хомякова Ю. О.

Выйти из учительской. Отечественные экранизации детской литературы в контексте кинопроцесса 1968–1985 гг. /
Ю. О. Хомякова — «Нестор-История», 2019

ISBN 978-5-4469-1581-1

В исследуемый период (1968–1985), который автор подразделяет на после оттепельный и предперестроечный, в советском кино заметно увеличилось количество экранизаций. Фильмы, адресованные детско-юношеской аудитории, особенно ярко отразили эту особенность времени. Детская литература советского периода была богатой и разнообразной: народная и литературная сказка, произведения в жанре научной фантастики, приключенческие и школьные повести... Общедоступная книга, рекомендованная для детского чтения, стала надёжной опорой для кинематографистов, переносящих литературные образы на экран. Ведь к концу XIX века в литературе уже существовала развитая традиция детской книги, прошедшей педагогическую экспертизу. Опытные советские постановщики превращали литературные тексты в кинокартины самых разных жанров – от волшебной сказки до мюзикла, от научно-фантастического приключенческого фильма до социально-психологической драмы. Книга киноведа Юлии Хомяковой, исследующая взлёт и падение советского искусства для подрастающего поколения, адресована широкому кругу читателей, но прежде всего – профессионалам кино и педагогам, работающим с детьми школьного возраста. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 791.43
ББК 85.378

ISBN 978-5-4469-1581-1

© Хомякова Ю. О., 2019

© Нестор-История, 2019

Содержание

Предисловие	7
Искусство на службе педагогики	9
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Юлия Хомякова
Выйти из учительской. Отечественные
экранизации детской литературы в
контексте кинопроцесса 1968–1985 гг.

© Юлия Хомякова, 2019

© Издательство «Нестор-История», 2019

* * *

Предисловие

Фильмы для детей и юношества – особое направление кинематографии, отличающееся поразительной, если так можно выразиться, живучестью. Даже в постсоветской России, когда кинопроизводство для детей и подростков как часть национальной киноиндустрии было практически уничтожено, отдельные детские картины всё равно время от времени создавались. А ведь их авторы отдавали себе отчёт в том, сколь проблематичен выпуск таких картин в кинопрокат. Формой альтернативного проката стали детские кинофестивали, количество которых в постсоветские годы возросло. Некоторые детские фильмы удавалось продать для телепоказа; большая часть отечественных детских картин поступала в домашний прокат – на видео, DVD, а то и просто «скачивалась» пользователями Интернета. Авторы и продюсеры получали крайне скудную прибыль, поэтому финансовые показатели постсоветского детского кино, включая, естественно, бюджеты постановок, были низкими, что не могло не отразиться на их качестве.

Рано или поздно все постсоветские энтузиасты детского кино приходят к общему выводу: для нормального функционирования кинопроизводства и кинопоказа нужна некая единая государственная политика – идеологическая и социально-экономическая. Она-то и должна определять критерии государственной поддержки и киностудий, и кинотеатров, и не только тех, у кого детское и юношеское кино стало профильной специализацией. Логически возникла потребность в изучении и переосмыслении опыта советских лет – практически забытого действующими ныне поколениями авторов и продюсеров.

Представляется особо важным именно сейчас, когда в жизнь уже вступают люди, не получившие ни советского воспитания, ни отечественного творческого образования (а зачастую вовсе не имеющие какого-либо образования, за исключением сомнительного или поддельного диплома, но активно работающие в аудиовизуальной сфере), напомнить об основополагающих принципах, которые укрепили и развили детское кино в СССР.

Советское детское кино создали люди, пришедшие в кино из самых разных областей, из разных социальных и этнических групп, и процесс построения общих художественных принципов нашего фильма для детей был не простым и не безоблачным. Однако это трудное дело всё же развивалось в русле единой политики воспитания подрастающего поколения. И коль скоро киносеанс, в отличие от спортивного, художественного или трудового занятия, представляет собой не активную, а сравнительно пассивную форму воспитательной работы, то просветительскому содержанию детского кинофильма, наряду с его развлекательной составляющей, уделялось основное внимание. Таким образом, можно сказать, что детское кино было для государства неким «развлекательно-поучающим» приложением к всеобщему обязательному среднему образованию, из чего и вытекали как взаимные обязанности, так и гарантии.

Эта отеческая опека государства и партии была временами тягостной – как для школы, так и для кино: отношения «единства и борьбы противоположностей» возникали между педагогом и идеологом, между воспитателем и художником, между учителем и родителем. Ведь школа по самой своей природе – консервативный институт, она призвана к воспитанию подрастающего поколения в духе господствующей идеологии. Однако кино, которое дополняет это государственное и общественное воспитание, должно также быть и зрительским, иначе его не будут смотреть. Поиски языка детского фильма шли в соответствии с развитием жанров взрослого кино. И в детском кино, таким образом, невольно отражались особенности отечественного кинопроцесса того времени, а также – особенности развития общественного сознания. В период перестройки значение государственной защиты – как учителя, так и кинематографиста – в нашей стране не ценили. Это было слишком привычно, а когда спохватились, стало уже поздно.

Между тем традиция государственной политики в области искусства для подрастающего поколения не нова. К моменту появления детского кино значительный опыт развития искусства под покровительством власти накопили литераторы, чьи методы охотно использовали кинематографисты. Приучение детей и подростков к чтению литературы, соответствующей их возрасту, имело целью не только занять ребят и отвлечь их от опасных забав, но и не упускать из внимания воспитательную функцию искусства. Развитие книгопечатания и распространение грамотности среди всё более широких слоёв населения создало также рынок для литературы разных жанров – не только духовной, научной, образовательной, но и развлекательной. Появление популярной (и зачастую низкопробной) приключенческой литературы для взрослых, которая попадала в руки детям и вызывала у них большой интерес, породило потребность в детской приключенческой литературе, которая отвлекала бы детей не только от проказ и шалостей, но и от «бульварного чтива».

В царской России за выпуском детской литературы следили три правительственных учреждения: Ведомство учреждений императрицы Марии¹, Военное министерство и пристальнее всего – Ведомство народного просвещения. В работе авторов, издателей и государственных кураторов учитывался также и зарубежный опыт того времени. Столь пристальное внимание государства к развитию искусства для детей объясняется существенным влиянием этого рода творчества на формирование эстетических и этических ценностей подрастающего поколения – общих для всех групп населения. По мере развития различных детских образовательных учреждений значение рекомендованной для внеклассного чтения популярной детской литературы и других видов искусств стало очевидным. Безусловно, книги (и фильмы) для детей, любимые одним поколением и почти неизвестные следующим, были, есть и будут. Здесь сказывается смена социально-исторических обстоятельств, диктующих направления воспитательной работы, а также развитие эстетических тенденций.

Автор выражает благодарность за помощь в подготовке издания Анашкину Сергею, Кретовой Екатерине, Лебедеву Юрию, Леонтьевой Людмиле, Маслинской Светлане, Морозову Дмитрию, Савчук Марине, Скотову Николаю, Спутницкой Нине, Тендоре Наталии, Тюрину Юрию, Хомяковой Генриетте, Фомину Валерию, Хачатуровой Гаянэ, Хохряковой Светлане, Цыркун Нине, Чертовой Наталии, Чижевской Ольге, Шинкарёвой Нелли, Яловецкой Рене.

¹ Ведомство учреждений императрицы Марии (также Четвёртое отделение Собственной Её Императорского Величества канцелярии, Мариинское ведомство, ВуИМ) – государственный орган по управлению благотворительностью. Основано императрицей Марией Фёдоровной, супругой Павла I, в 1796 г. Ведомству подлежали учебные заведения, в том числе воспитательные для сирот и инвалидов; больницы; денежная помощь вдовам и сиротам; женские профессиональные образовательные учреждения; богадельни для престарелых, благотворительные общества. За счёт бюджета (к началу XX в. – свыше 20 млн рублей в год) содержались около 20 % заведений Ведомства. Поступали частные пожертвования, отчисления от доходов от продажи игровых карт, сборы от публичных развлечений. Имелись также свои коммерческие предприятия: карточная фабрика, машиностроительный завод и др. 4 марта 1917 г. Ведомство было упразднено с подчинением его учреждений Министерству народного просвещения, а 23 февраля 1918 г. Народному комиссариату просвещения.

Искусство на службе педагогики

Основоположителем авторской детской литературы считается немец Иоахим Генрих Кампе² – педагог и литератор. Его серия «Маленькая детская библиотека» (Kleine Kinderbibliothek, 1779, Hamburg) состоит из книг, содержащих небольшие рассказы для детей самого разного возраста (один рассказ называется даже «Дитя, разумно выходящее замуж») и их родителей. Тексты Кампе отличаются от привычной ныне детской литературы полным отсутствием развлекательного начала при явном преобладании нравоучительного. В большинстве его рассказов юный герой погибает – или от несчастного случая в результате собственной резвости и непослушания, или от болезни (но в этом случае он умирает благочестиво, готовясь к встрече с Богом). В основе нравоучительной литературы – концепция Джона Локка³ о силе примера, который «исправляет нравы», цель её – предостеречь юных читателей и их родителей от опасностей, которые подстерегают в жизни. Сюжеты Кампе использовались в русских нравоучительных повестях. Со временем, по мере роста уровня медицины и возникновения понятия «охрана детства», детская смертность пошла на убыль, и в нравоучительных повестях смерть героя стала заменяться «шишкой», которую набил себе неосторожный юный герой. К середине XIX в. прежняя нравоучительная повесть практически вышла из употребления.

Со времён Н. И. Новикова в России появилась детская историческая проза: в настоящее время забытая и известная только литературоведам, она, безусловно, оказала влияние на развитие этого жанра в советское время. Средний возраст читательской аудитории значительно снизился с началом литературной обработки народных сказок. Распространение зарубежной переводной литературы (романов Вальтера Скотта, Фенимора Купера, Майн Рида и др.) тоже было достаточно широким: так, в народнических изданиях публиковалась социальная проза для детей из состоятельных семей и их родителей, рассказывающая им о детях из социальных низов. Например, в 1868 г. были опубликованы переработанные фрагменты из романа В. Гюго «Отверженные» – «Жаворонок в неволе» и «Дитя Парижа». (Впоследствии рассказы «Козетта» и «Гаврош» очень часто публиковались в СССР, и многие исследователи детской литературы склонны считать их практически советскими произведениями: например, в «Гавроше» есть описание причин восстания, которого нет в тексте В. Гюго.) Начался выпуск детских журналов, издатели которых нередко сами были детскими писателями – например, А. И. Ишимова⁴ и М. Б. Чистяков⁵, выдающиеся просветители «дореформенного периода». Художественные

² Иоахим Генрих Кампе (Campe, 1746–1818) – немецкий педагог, издатель, писатель, филолог, один из основоположников литературы для детей и юношества. Основал в 1787 г. фирму для распространения педагогической и детской литературы. Автор нескольких книг, в т. ч. по проблемам воспитания. Начал выпуск серии книг «Детской библиотеки» (рус. пер. и переработка А. С. Шишкова). Автор «Робинзона-младшего» (1779) – адаптации для юношества романа Д. Дефо. Приветствовал Великую Французскую революцию и стал почётным гражданином Французской республики (1792).

³ Джон Локк (Locke, 1632–1704) – британский педагог и философ, представитель эмпиризма и либерализма, один из самых влиятельных мыслителей Просвещения и теоретиков либерализма. Письма Локка произвели воздействие на Вольтера и Руссо, многих шотландских мыслителей Просвещения и американских революционеров. Его влияние также отражено в американской Декларации независимости. Вопреки декартовской философии, Локк утверждал, что люди рождаются без врожденных идей (tabula rasa), их знание определено только опытом, полученным чувственным восприятием. Так же как и Кампе, придавал большое значение спортивному и трудовому воспитанию, наряду с нравственным, интеллектуальным и духовным.

⁴ Александра Иосифовна Ишимова (1804–1881) – русская детская писательница, переводчик. Вместе с опальным отцом была выслана из Петербурга, но в 1825 г. испросила у государя прощение для отца. Открыла свою школу, была знакома с П. А. Вяземским, В. А. Жуковским, А. С. Пушкиным. На средства Ведомства учреждений императрицы Марии издавала ежемесячные журналы – «Звёздочка» для детей (1842–1863) и «Лучи» для девушек (1850–1860). Её «История России в рассказах для детей» (1841), высоко оцененная А. С. Пушкиным, была удостоена Демидовской премии. Автор нескольких книг: «Рассказы старушки» (1839); «Священная история в разговорах для маленьких детей» (1841); «Колокольчик» – книга для чтения в приютах (1849) и др.

⁵ Михаил Борисович Чистяков (1809–1885) – русский педагог-писатель. Учился в Московском Императорском университете одновременно с В. Г. Белинским и А. И. Герценом, работал педагогом. Был председателем учебного комитета по учре-

тексты, хоть и в сокращениях, всё чаще стали использоваться в учебных пособиях по русскому языку. Среди особо рекомендованных авторов – И. С. Тургенев, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, Л. Н. Толстой, М. Б. Чистяков и др. Постепенно сложился канон иллюстраций детской литературы: они должны были обязательно выполнять не только воспитательную, но и просветительскую функцию.

В царской России также начался выпуск педагогических журналов, где обсуждались в том числе новые детские книги. Это подняло престиж детской литературы, которой отдали дань многие из лучших русских писателей. Впрочем, между чиновниками и писателями нередко возникали споры. Так, А. С. Пушкина упрекали за то, что в его произведениях нет положительного примера благонаправленной, образованной супруги – матери семейства, а А. И. Ишимову – за то, что публикуемые в её журнале «Звёздочка» выкройки стимулируют интерес девочек к моде, что «приведёт к их развращению». Поэтому возникла потребность в других, кроме Министерства народного просвещения, инстанциях, которые выступали бы не только цензорами художественного произведения, но и его защитниками. Ими стали Ведомство учреждений императрицы Марии и Военное министерство. Известно, что именно Военное министерство поощрило ознакомление юношества с «Севастопольскими рассказами» Л. Н. Толстого, отметив их патриотичность, и с книгами Жюль Верна, значительно расширяющими кругозор подрастающего поколения. Мало этого – Военное ведомство рекомендовало включение в программу внеклассного чтения произведений В. Шекспира. В литературе для детей обозначились гендерные направления, которые заметны и до сих пор: есть книги «для мальчиков», более популярные у мальчишек, чем у девчонок, и, соответственно, «для девочек». Во второй половине XIX в. появились новые детские журналы – «Тропинка», «Галченоч»⁶ и др. Некоторые авторы этих журналов стали впоследствии известными советскими писателями, в том числе и детскими.

В советское время традиция детской литературы начала развиваться быстро и энергично. Начали выходить новые, советские журналы для детей: с 1924 г. – «Мурзилка» и «Пионер», с 1936 г. – «Костёр». В 1925 г. вышла первая центральная всесоюзная газета для детей – «Пионерская правда». Уже в 20-е гг. возникло первое чисто советское художественное явление – приключенческая повесть для подростков⁷. В центре – приключения осиротевшего ребёнка, вступающего в схватку с белогвардейцами, махновцами и др. и в конце концов «усыновлённого» Красной армией, в ряды которой вступает юный герой. Успех этих повестей у юных читателей объяснялся не только тем, что они были созвучны реалиям того времени, но ещё и соединили в себе две традиции зарубежной приключенческой прозы для подростков – от Майн Рида и Фенимора Купера до Чарльза Диккенса и Луи Буссенара. Очевидно, это заимствование, а также успешное решение в СССР проблемы беспризорности вызвали в 1928 г. жёсткую критику всех авторов этого направления, после чего они практически перестали писать в данном жанре. Некоторых авторов не миновали и сталинские репрессии: так, арестовали близкого к деятелям Серебряного века Сергея Ауслендера (1886–1937), сына революционера-народовольца, сначала не принявшего революцию (и даже написавшего в эмиграции биографию

ждениям императрицы Марии. Написал ряд теоретических работ в области педагогики, просветительских очерков, стихотворений (переводных и авторских). В 1866 г. был командирован за границу для изучения детских садов по методу Фребеля, а также женских учительских семинарий и исправительно-воспитательных заведений. Внёс значительный вклад в развитие детских и женских образовательных учреждений. С 1851 по 1860 г. издавал «Журнал для детей», напечатал несколько книг для читателей от 8 до 16 лет, включая переложение «Дон Кихота» для детей. Публиковался в «Журнале Министерства Народного Просвещения» и других изданиях. Супруга его, Чистякова Софья Афанасьевна (1827–1890), автор «Истории Петра Великого для юношества», также публиковалась в «Журнале для детей».

⁶ Головин В. Журнал «Галченоч» как литературный эксперимент // Детские чтения. Санкт-Петербург: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. 2014. № 2 (006). С. 23–37.

⁷ Путилова Е. Возвращение приключенческой повести 1920-х гг. // Детские чтения. С. 51–66.

А. В. Колчака). В 1922 г. С. Ауслендер вернулся на родину и с тех пор писал только детские книги, ныне известные лишь узким специалистам-филологам, а в 1937 г. был расстрелян.

Некоторые из этих первых советских книг для детей были экранизированы. Повести Сергея Григорьева «С мешком за смертью» и «Аня Гай» легли в основу фильма «Тайна Ани Гай» (реж. Иван Правов и Ольга Преображенская, 1929). «Красные дьяволята» Павла Бляхина – дважды, в 1923 г. (реж. Иван Перестиани) и в 1967 г. (реж. Эдмонд Кеосаян, фильм «Приключения неуловимых» с двумя сиквелами – «Новые приключения неуловимых» и «Корона Российской империи»). По мотивам повести Льва Остроумова «Макар-следопыт» был снят одноимённый трёхсерийный телефильм (реж. Николай Ковальский, 1984). Заметное влияние оказала приключенческая повесть 20-х гг. на творчество авторов последующего времени – Аркадия Гайдара и Вениамина Каверина (особенно это видно в романе «Два капитана»). Оба эти классика детской литературы советского периода неоднократно вдохновляли кинематографистов.

В первое советское десятилетие появились профессиональные детские театры. Прежде ребят развлекали только кукольники, хотя это были уже не только ярмарочные и масленичные балаганы с «петрушками», но и заезжие гастролёры. Так, популярностью пользовались итальянские театры деревянных кукол-марионеток, которые на афишах значились как *burratina* (впоследствии этот термин использовал А. Толстой для имени героя своей знаменитой сказки о Буратино). Теперь театры кукол начали работать в стационарных помещениях (хотя, конечно, выезжали на гастроли в домах и дворцах культуры городов областного подчинения и давали иногда спектакли и для взрослых – такие, как, например, знаменитый «Необыкновенный концерт» театра Сергея Образцова). Для ребят постарше в каждом областном центре был драматический театр юного зрителя (ТЮЗ), также выезжавший на гастроли в другие города и в область, в больших городах работали детские музыкальные театры. Не отставала и музыкальная культура: в средних школах ввели уроки пения с обязательным обучением нотной грамоте, и по всей стране открылись детские музыкальные школы, нередко дававшие достаточную подготовку для профессионального обучения. Справедливости ради добавим, что прообразом профессиональных учебных заведений (Центральная музыкальная школа, Одесская музыкальная школа им. Столярского, училища военных музыкантов, хореографические и художественные училища) стали дореволюционные школы: Императорское театральное училище, младший класс Петербургской и Московской консерваторий и младший класс Академии художеств, где учили с детского возраста. Однако теперь ребята, которые по каким-либо причинам не смогли поступить в музыкально-хоровое или хореографическое училище, находили выход в художественной самодеятельности. Её лучшие образцы – Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения⁸, Ансамбль песни и танца им. В. С. Локтева и др. – пережили все постсоветские трудности и успешно функционируют в наше время. Советские композиторы писали инструментальные пьесы для детских музыкальных школ, песни для октябрят и пионеров, детские оперы и оперетты, а с 1935 г., после «реабилитации» новогодних праздников и возвращения в зимний детский быт наряженной ёлки (прежде рождественской, теперь и доньше – новогодней) – музыкальные вставные номера к праздничным представлениям в дни каникул.

Но становление искусства для детей в ранний советский период было, однако, не безмятежным, о чём свидетельствует не только список авторов, вычеркнутых из истории детской литературы⁹. Велись дискуссии о том, как надо писать для подрастающего поколения. В

⁸ Ныне – Большой детский хор им. В. С. Попова.

⁹ Маслинская С. Нужен ли детский писатель? (К истории становления советской детской литературы) // Детские чтения. С. 381–398.

«Литературной газете» от 14 января 1931 г. вышла статья Андрея Иркутова¹⁰ «Нужен ли детский писатель?» в защиту именно тех писателей, которые могут и должны работать в русле всей советской литературы, хотя с учётом особенностей возраста своей аудитории. Благодаря М. Горькому, чьё покровительство искусству для детей трудно переоценить, детская литература закрепила за собой издательские мощности: с начала 30-х гг. возник детский сектор издательства «Молодая гвардия», впоследствии преобразованный в «Детгиз» (в дальнейшем «Детская литература»). Выпуск детских книг вменялся также в обязанность областным, краевым и республиканским издательствам.

Что касается кино для детей, то вопрос «Нужен ли детский фильм?» никогда не ставился: конечно, нужен! 13 апреля 1919 г., т. е. ещё до декрета о национализации кинематографа, петроградская газета «Искусство коммуны» сообщила о завершении конкурса сценариев имени А. В. Луначарского, по итогам которого *«для детского экрана принят сценарий “Вася-газетчик”. В настоящее время литературно-художественное отделение занято подготовкой сценариев к празднику 1 мая. Научным отделением отдела производства в ближайшем времени выпускается лента “Детскосельские съёмки”. <...> Приступлено к съёмке сценария “Применение трудового начала в новой школе”»*¹¹. Сомнений в важности воспитания детей средствами кинематографа ни у кого не было. Дело в том, что даже в самом начале советского периода дети и школьники (сначала городские, а потом и сельские) весьма активно посещали кинотеатры, т. к. это было доступное развлечение. К тому же ещё до революции началось производство научно-популярных фильмов (их называли тогда просветительными), которые школьникам разрешалось смотреть даже во время церковных постов. В дальнейшем роль кино ещё более возросла. В начале 20-х гг. политика нэпа облегчила расширенную закупку зарубежных (в основном – голливудских и германских) картин популярных жанров, которые значительно опережали большинство советских фильмов по зрелищности. В результате среди советских детей *«начала распространяться киномания – так в прессе окрестили феномен безудержной тяги ребят к кино. В 1927 г. все кинотеатры СССР посетили свыше 300 млн. зрителей <...> доля детей в этой массе была весомой. По данным Э. Станчинской-Розенберг, 40,6 % детей посещали кино 3–4 раза в месяц, 6–7 % детей – 10–20 раз в месяц (3–5 раз в неделю). Летом некоторые дети ходили в кино ежедневно»*¹².

Кинематографические образы повлияли на формирование идеалов: на вопрос о том, на кого из героев фильмов им хотелось бы походить, очень немногие называли Мишку из «Красных дьяволят» или Вакулинчука из «Броненосца “Потёмкин”». *«Самым большим кумиром всех ребят независимо от пола был актёр Дуглас Фербенкс»*¹³. *«...» Девочки видели в нём идеал настоящего мужчины. Но больше всего они восхищались Мери Пикфорд»*¹⁴, потому что она *“милая и очень хорошая”, умеет “очаровывать”*. Некоторые из них *“хотели бы выйти замуж за Гарри Пила»*¹⁵. Многие восхищались Чарли Чаплиным, Бестером Кейтоном¹⁶, Джекки Куга-

¹⁰ Андрей Иркут (Каррик Андрей Дмитриевич, 1897–1938) – детский писатель, расстрелян по обвинению в шпионаже, захоронен на Бутовском полигоне.

¹¹ Петроград: Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля.

¹² Рожков А. «Я хочу быть киноартисткой»: размышления по поводу одной пионерской дискуссии (1929 г.) // Вестник Пермского университета. Пермь, 2013. Вып. 2 (22). С. 130.

¹³ Дуглас Фербенкс (1883–1939) – актёр американского немого кино, всемирно известный благодаря исполнению ролей романтических героев приключенческих фильмов. Основатель и первый президент Американской академии киноискусства.

¹⁴ Мэри Пикфорд (наст. имя Глэдис Мэри Смит, 1892–1979) – актриса американского немого кино, особенно популярная в ролях девочек, энергично улаживающих дела взрослых персонажей. Вместе с Д. Гриффитом, Д. Фербенксом и Ч. Чаплиным организовала независимую компанию United Artists. Посетила СССР. Много занималась продюсированием и благотворительностью. Лауреат премии «Оскар» (1930)

¹⁵ Гарри Пиль (наст. имя Губерт Август Пиль, 1892–1963) – немецкий актёр, режиссёр, сценарист и продюсер. Наибольшей популярностью пользовался в немой период. В 1933 г. вступил в НСДАП и был зачислен в СС, участвовал в съёмках пропагандистских фильмов. После Второй мировой войны был осуждён к 6 месяцам тюрьмы. По окончании пятилетнего запрета на профессиональную деятельность вернулся в кино.

ном¹⁷, Игорем Ильинским, Пат и Паташоном¹⁸ и др.»¹⁹ У ребят, особенно старшеклассников, росло желание сниматься в кино. В январе 1929 г. журнал «Пионер» опубликовал письмо Шуры Климкиной из Барнаула, которое вызвало бурную дискуссию и массу читательских откликов – настолько типичными были мечты этой пионерки: *«В этом году я кончаю семилетку, и мне хотелось бы учиться дальше. Но у моих родителей нет средств на то, чтобы я училась дальше. <...> Живём мы не очень хорошо: то того не хватает, то другого. Иногда мне очень <...> жалко моих родителей и двоих братьев – хочется им помочь <...>. Я хочу быть киноартисткой. <...> Я читала, что Мэри Пикфорд получает около двух миллионов долларов в год»*²⁰. Нетрудно догадаться, сколько обвинений в мещанстве и буржуазности обрушилось на эту девочку. Однако в итоге, увидев, что из-за своей «неуместной откровенности» Шура Климкина стала изгоем в родном городе, редакция посодействовала её поступлению в кинотехникум.

Отказаться от закупок импортных фильмов было невозможно: они давали доход, необходимый для развития советской киноиндустрии. Однако необходимость создать противовес зарубежному влиянию, понимание важности воспитания средствами искусства, причём воспитания не только художественного, но и этического, вызвали массу дискуссий о детском кино. Эти вопросы обсуждались на страницах центральной и профессиональной печати, на заседаниях АРК – Ассоциации работников кинематографии (предшественницы нынешнего Союза кинематографистов); каждый новый детский фильм активно рецензировался. Постепенно вопрос замены иллюзорных кинематографических идеалов реальными, советскими и, главное, достижимыми начал решаться благодаря развитию детско-юношеских общественных организаций, массового спорта, художественной самодеятельности и т. п. К тому времени поток импортных фильмов уменьшился, а поток отечественных – наоборот, возрос. Многие постановщики, включая тех, кто впоследствии не стал работать в детском кино, охотно использовали эту возможность показать себя – так высок был интерес к детскому кино в профессиональной среде.

В этот период (в отличие от последовавших) авторам произведений для детей разрешалось затрагивать социальные проблемы – такие, например, как беспризорность. Так, 11 декабря 1928 г. на экраны вышел фильм «Оторванные рукава» о беспризорниках, сценарий которого режиссёр Борис Юрцев написал совместно с Иваном Пырьевым – его однокашником по Первому рабочему театру Пролеткульта. В дальнейшем Иван Пырьев стал соавтором сценария другого детского фильма – «Будьте такими» по мотивам рассказа А. Гайдара «Р. В. С.» (реж. Виктор Шестаков, Арташес Ай-Артян, 1930). Это была самая первая экранизация Гайдара, которая, кстати, самому писателю не понравилась. Соавтором Пырьева был Леонид Соловьёв – в те времена никому не известный литработник, будущий автор советской Насреддиниады – дилогии «Возмутитель спокойствия» и «Очарованный принц» (см. далее). Началось бурное развитие советской литературы для детско-юношеской аудитории, и подходящие произведения быстро переносились на экран. В борьбе за зрелищность экранизировались народные сказки и классические произведения детско-юношеской литературы. В 1936 г. на базе расформиро-

¹⁶ Бастер Китон (наст. имя Джозеф Фрэнк Китон, 1895–1966) – актёр немого кино, известный своей маской неулыбающегося комедийного персонажа. Был постановщиком своих самых известных фильмов. Лауреат премии «Оскар» (1960).

¹⁷ Джеки Куган (наст. имя Джон Лесли Куган, 1914–1984) – один из первых голливудских всемирно известных (особенно – после фильма Ч. Чаплина «Малыш») актёров-вундеркиндов. Во взрослом возрасте прежнего успеха не повторил. Доброволец Второй мировой войны.

¹⁸ Пат (Карл Шенстрём, 1881–1942) и Паташон (Харальд Мадсен, 1890–1949) – дуэт датских комедийных киноактёров, с 1921 по 1940 г. успешно снимавшихся в фильмах Лау Лауритцена-старшего и других режиссёров.

¹⁹ Рожков А. Указ. соч. С. 131.

²⁰ Там же. С. 127.

ванной киностудии «Межрабпомфильм» была создана киностудия «Союздетфильм», впоследствии преобразованная в Центральную студию детских и юношеских фильмов им. Горького.

Однако и на других студиях время от времени снимались фильмы для детей. Лидировал «Ленфильм»: развитие на берегах Невы традиции детский литературы не могли не оказать своего благотворного влияния на киностудию. Так, после войны, на полумёртвом после блокады «Ленфильме» при первой же возможности была поставлена жизнерадостная и, как потом оказалось, не стареющая картина для детей – тогда голодных, осиротевших, покалеченных во всех смыслах: «Золушка» (реж. Надежда Кошеверова, 1946). По своей постановочной сложности эта картина не уступала голливудским киносказкам того времени типа «Волшебника из страны Оз» с Джуди Гарланд или «Маленькая Вилли Винки» с Ширли Темпл. Что касается мелодичной и выразительной музыки композитора Антонио Спадавекиа, то, в отличие от знаменитой песни *Over the Rainbow*, которую Джуди Гарланд, уже сменившая амплуа в связи с возрастом, пела много лет на концертах, все песни из нашей «Золушки» – это действительно детские песни. Ни на какую дополнительную коммерческую эксплуатацию они не были рассчитаны, чем и замечательны. В этом, пожалуй, и заключается особенность советской детской киноиндустрии в сравнении с западной и голливудской.

Наши детские фильмы принципиально отличались от зарубежных картин «для семейного просмотра» тем, что совместный с родителями просмотр не был обязательным. Советских юных кинозрителей, начиная с детского садика, организовано водили и на фильмы про волшебников, и на фильмы про пионеров, и на фильмы про животных. Детские кинопрограммы заказывались для пионерских лагерей и для летних площадок, для санаториев, для домов и дворцов пионеров, для юннатских и юнкоровских слётов и для олимпиад старшеклассников, а также – просто в школы, если там была аппаратная на 35 мм. В начале 60-х гг. ещё работали маленькие дворцовые детские клубы на первых (или в полуподвальных) этажах: там действовали два-три кружка для ребят из многоквартирных домов, и при наличии аппаратуры в дворцовые клубы тоже нередко привозили какие-нибудь приключенческие картины. В основном кинорепертуар дворцовых клубов был «второй свежести», но его всё равно смотрели с удовольствием, т. к. фильмы эти могли быть и цветными, а вот телевидение в те времена было ещё сплошь чёрно-белое. Разумеется, и родители водили своих чад на детские киносеансы, чтобы провести с ними свободное время и заодно увидеть какую-нибудь кинозвезду того времени в детском фильме. Но они также знали, что детей в детских садах и школах водят в кино организовано, и что на эти походы собираются деньги (из родительских карманов), и вреда от этих походов никакого не будет, весь репертуар тщательно проверен кем положено. Работа с детским зрителем вменялась в обязанность кинопрокату, состоявшему в прямом подчинении Госкино: минимальное количество детских сеансов планировалось как обязательное для каждой киноустановки. Конечно, бывали и казусы. Так, автору этих строк в пятилетнем возрасте вместе со всей группой детского садика пришлось посмотреть, то пугаясь, то зевая, фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский». Скорее всего, копию запланированного детского фильма порвали или прожгли, пока мы во главе с воспитательницей шествовали в свердловский кинотеатр «Современник». И дирекция, видя, что детсадовцев решительно некуда девать, просто «заткнула дыру» фильмом, оставшимся с киносеанса патристического воспитания пионеров... Для того, чтобы подобного не случилось, постепенно была введена новая штатная единица – методист по работе с детским зрителем.

Детьми обязано было заниматься также Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, подчинявшееся не государственной и не партийной, но общественной организации – Союзу кинематографистов СССР. Вот выдержки из брошюры, изданной обществом «Знание» в 1981 г.: *«В детских кинолекториях пропаганда кино ведётся по специальной программе, с учётом возрастного состава аудитории, степени эстетической подготовки. Следуя принципу строгой возрастной дифференциации, организаторы создали киноклубы и кинолектории для*

мальшей (1–4 классы): “Страна Киноландия” (Ленинград, Киев), “Сказка”, “Мульти” (Эстония), “Чебурашка”, “Стрекоза” (Белоруссия), “Волшебное окно” (Новосибирск). Для подростков – “Товарищ кино” (Ленинград, Красноярск), “Голубой вагон”, “Продлим сеанс” (Свердловск). Для старшеклассников и учащихся ПТУ – “Клуб знатоков кино”, “Здравствуй, фильм”, “Кадр”, “Время – кино – ты” (Куйбышев). <...> В школьных лекториях популярностью пользуются беседы познавательного характера, для иллюстрации которых привлекается фонд документального и научно-популярного кино (Кинокамера в мире прекрасного, Путь к звёздам, Фильмы о космосе и космонавтах, Спорт и кино, Кинокамера в мире животных). Помимо лекционной формы, широко практикуются кино вечера, диспуты (В кинотеатре новый фильм... Ваше мнение? За что мы любим кино?), киновикторины (“Кинолабиринт”, “Знаешь ли ты кино?” и т. д.). Ребята встречаются с критиками, киноведами, режиссёрами, кинодраматургами, актёрами. <...> Программа киноклуба для юных зрителей (2–5-е классы): “Школьные истории на экране”; “Когда книжка стала фильмом”; “Где живёт жар-птица?”; “В мире приключений и фантастики”; “Чебурашка, Винни-Пух и другие” (о любимых мультфильмах); <...> “Сказки Андерсена рассказывает кинематограф”; “Русские народные сказки и экран”; “Сказки народов мира – в кино”; “Сказки Киплинга на экране”; “Мальчишки, которых знает весь мир! (Герои Марка Твена на экране)”...»²¹.

Впоследствии, на Селигерском молодёжном форуме в 2007 г., доктор физико-математических наук, министр образования и науки РФ Андрей Фурсенко заявил во всеуслышание, что «недостатком советской системы образования была попытка формировать человека-творца, а сейчас задача заключается в том, чтобы взрастить квалифицированного потребителя, способного квалифицированно пользоваться результатами творчества других». Особенно показательно, что сам А. Фурсенко, верно обозначивший высокую цель советского воспитания как формирование человека-творца, но определивший её как «недостаток», вырос в семье академика РАН А. А. Фурсенко, которого американский историк Роберт Бирнс назвал одним из «самых компетентных советских специалистов по истории США в двадцатом столетии». Однако формирование «квалифицированного потребителя» началось как раз в рассматриваемые нами относительно стабильные «застойные» годы двойной морали, и мы к этому ещё вернёмся.

Принципиальное отличие советских картин для детей от зарубежных, прежде всего американских фильмов для семейного просмотра состояло в том, что наши фильмы были стопроцентно детскими. Поэтому их авторы, безусловно, желая понравиться юным зрителям, не просчитывали коммерческий успех фильма по стандартам, применяемым в обычном рыночном кинопроизводстве. Они не обязаны были это делать. И у наших киносказочников были по этой причине свои преимущества, которых зарубежные их коллеги, собственно, никогда и не имели, а постсоветские авторы после 1991 г. утратили. Вследствие чего детское кино практически погибло ввиду совершенно понятного отсутствия опыта существования при капитализме.

Все эти преимущества давала именно социалистическая концепция культурного воспитания народа, которому с младых ногтей прививался, наряду с моральными ценностями, некоторый художественный вкус. Не случайно появилось крылатое выражение «Писать для детей надо так же, как и для взрослых, только лучше», которое приписывали то Максиму Горькому, то Корнею Чуковскому, то Самуилу Маршаку. Это было основным девизом всего советского искусства для детей, которое должно было нести в себе не только художественный, но также воспитательный и просветительский заряд. И именно для этой цели в детских картинах допускались «развлекательные» приёмы – чтобы, развлекая, поучать, ибо чем талантливее это делается, тем эффективнее и действует! Поэтому хотя рецензий на детские фильмы было в совет-

²¹ Морощкина Е., Яловецкая Р. Формы и методы кинопропаганды. (Из опыта лекционной работы Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства Союза кинематографистов СССР). М.: Общество «Знание» РСФСР, 1981. С. 23–24.

ской прессе не то чтобы много (по сравнению с тем, как основательно разбирались иной раз взрослые картины), но на уровне профессионального сообщества «разбор полётов» был весьма серьёзный.

В основу экономической целесообразности искусства для детей были положены четыре принципа:

1. Государственная спецификация и сертификация творческой организации. Ни во взрослом, ни тем более в детском театре, издательстве, на киностудии, в самодеятельном коллективе и т. п. не мог служить человек, не прошедший профессиональной подготовки. Люди, не имевшие профильного образования, могли работать в детском кино только в то время, когда ещё не было подготовлено достаточно специалистов. В дальнейшем соответствующие должности отдавались только профессионалам, работавшим в сотрудничестве с профессиональными же педагогами.

2. Как следствие – ограничение конкуренции на рынке данной продукции. Это позволяло быстро восполнять возникавший дефицит той или иной продукции путём подконтрольного «вброса» на рынок импортных фильмов.

3. Как ещё одно следствие спецификации – особые условия финансового механизма (бюджет постановки, прокат и оплата труда кинематографистов).

4. Организованная массовая доставка произведений искусства детям: всеобщая подписка на детские журналы и газеты, коллективные походы в театр, кино и т. д.

Последнее обстоятельство принуждало педагогов-практиков (воспитателей, учителей, пионервожатых) просматривать, прочитывать, прослушивать всю культурную продукцию для детей, которая, таким образом, постоянно находилась под наблюдением педагогического сообщества. Поэтому в самом начале очередного творческого замысла (или, как сейчас говорят, проекта) надо было просчитать возможную реакцию педагогов – во избежание дальнейших проблем. Однако, учитывая столь развитую уже к началу советского времени традицию искусства для детей, все прекрасно понимали, что занимательность, зрелищность – это необходимое условие воздействия произведений искусства, которое сухая дидактика просто свела бы на «нет».

Следовательно, искусство для детей, развивающееся на особой территории и по особым правилам, не может быть совершенно свободно от творческих веяний своего времени – от общих идеологических тенденций до элементов художественной моды. Безусловно, самая главная особенность искусства для детей – в том, что на этой «ниве» не должны были появляться произведения, в которых главное – поиски в области формы, подчёркнутое самовыражение. Это вообще в советском искусстве не поощрялось, а уж тем более – в искусстве для подрастающего поколения. Поиски в области формы и языка, без которых искусство вообще немислимо, развивались в основном там и тогда, где речь шла о занимательности. Ведь только это и делало искусство для детей конкурентоспособным по сравнению с теми произведениями для взрослых, которые ребёнку, несмотря на все ограничения типа «дети до 16 лет не допускаются», всё равно были доступны. (Что нашло отражение и в игровом кино: вспомним начало фильма Глеба Панфилова «Прошу слова», где двенадцатилетняя Ленка, дочь Елизаветы Уваровой, с увлечением читает Мопассана, а её брат Юрка с не меньшим увлечением разбирает случайно найденный на берегу пистолет, забыв поставить его на предохранитель...)

Показательно в связи с этим исследование искусства развитого советского периода с 1968 по 1985 г. Его часто называют временем «брежневского застоя», но, хотя такое определение прочно укоренилось в обиходной речи, само по себе оно, на мой взгляд, не вполне корректно. Против однозначного употребления термина «застой» возражают те, кто в качестве контраргумента приводит большое количество ярких, талантливых фильмов, снятых в период с 1968 по 1985 г. Да и собственно хронологически в этом привычном определении неточно обозначены временные границы правления Л. И. Брежнева (1964–1982). Собственно, тот творческий

взлёт всех искусств, в том числе и кино, который принято называть «хрущёвским ренессансом» и т. п., сохранял некоторые черты роста и обновления в течение ещё трёх лет после отстранения от власти Н. С. Хрущёва. А в период с 1968 по 1985 г. фильмы для детей и подростков пережили тот же этап развития кино, который многие исследователи уже сейчас характеризуют как послеоттепельный, что тоже, на мой взгляд, не совсем точно. С одной стороны, по отношению к тем авторам, которые начали свой творческий путь в период с 1954 по 1964 г. и, таким образом, творчески сформировались именно в те годы, данное определение частично применимо. Ведь само понятие «кинематограф “оттепели”» их фильмы, собственно, и определили!

Не упустим из внимания и то, что в течение нескольких лет после снятия с поста первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущёва, т. е. уже в начале правления генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева и вплоть до 1974 г. – самого плодотворного в истории советского кино – на развитие кино повлияли несомненные достижения социально-экономического развития СССР. Повышение уровня жизни, рост образовательного уровня советского народа, проникновение всё большего числа интеллектуалов в руководство страной, большая, чем прежде, открытость окружающим странам – всё это сопровождалось более пристальным изучением недавнего прошлого, вызвало размышления об иных формах будущего социализма и дало толчок развитию всех родов искусства.

Дальнейший процесс «закручивания гаек» в идеологической и художественной жизни резко изменил творческий пейзаж, в результате чего многие «оттепельные» авторы не нашли себе места в искусстве 70-х гг. И, говоря о послеоттепельном времени, которое многим, помнящим его, представляется сейчас благополучным и стабильным по сравнению с постсоветским, надо всё же напомнить о тех социально-экономических процессах, которые в те годы коснулись практически всех и каждого.

С одной стороны, уровень жизни советского народа в период с начала 50-х по конец 60-х значительно вырос: большинство горожан переехали в отдельные квартиры, обзаведясь бытовой техникой и качественной мебелью; развитие туризма, в том числе и международного, предоставление второго выходного дня улучшили качество жизни миллионов рядовых граждан. С другой стороны, массовое переселение освобождённых в годы оттепели сельчан в города вызвало серьёзные трудности со снабжением продовольственными товарами. А ведь рост уровня жизни всегда вызывает и рост потребностей, не исключая и оживление чисто потребительских настроений. Между тем удовлетворять эти возросшие потребности становилось всё труднее.

Было бы ошибочно приписывать только консервативности руководства КПСС несомненную рецессию, наступившую в СССР после длительного периода бурного, интенсивного развития. Процессы стагнации были вызваны и внешними причинами, в числе которых – переход мировых валют с золотого стандарта на нефте-долларовый, навязанный всему миру правящими глобальными империалистическими кругами (по инерции принято говорить – американскими, хотя это не совсем так). С 1971 г. добыча углеродов стала главным резервом для пополнения бюджета СССР, и на их добычу и переработку были брошены основные силы: ведь СССР, втянутый в гонку вооружений, должен был также развивать фундаментальную науку и оборонную промышленность. Между тем наша экономика лишилась дешёвой рабочей силы, какой её ранее обеспечивали многомиллионное полуграмотное крестьянство и заключённые ГУЛАГа. Пришлось установить высокие заработные платы не только «оборонщикам», но и всем категориям населения, связанным с добычей углеродов, а также по-прежнему поддерживать статусный уровень доходов работников управленческих и силовых структур. Эти показатели составляли, однако, обидный контраст с низкими зарплатами учителей, медиков, библиотекарей, научных сотрудников, т. к. ограниченные бюджетные средства не позволяли

стимулировать трудовую мотивацию посредством такого повышения надбавок за квалификацию²² и выслугу лет, которое было бы сравнимо с хорошей зарплатой.

Замедление роста доходов коснулось также инженеров: новые научно-технические разработки в области невоенной продукции всё медленнее внедрялись в производство. Это вызвало снижение трудовой мотивации у ИТР и ограничивало перспективы для их карьерного роста, для роста благосостояния их семей; это вообще понижало престиж многих профессий, для которых требовалось высшее образование и которые, казалось бы, ещё совсем недавно были столь активно востребованы в бурно развивавшемся СССР. А возникавший то и дело товарный дефицит усилил организованную преступность в сфере торговли, что впоследствии нанесло сильный удар по советской системе. Эти процессы отразились и на атмосфере в кино.

Начиная с 1974 г. советская кинематография перестала быть прибыльной, она вновь получала большую часть дохода от зарубежных фильмов, которым большинство наших картин уже безнадежно уступало в зрелищности. Кассовые показатели в прокате фальсифицировались: часть средств, полученных от проката зарубежных фильмов, приписывалась к сборам от отечественных картин, дабы избежать обвинений в «недостаточно активной работе с советскими фильмами». Но в действительности зарубежные фильмы (а в прокат, естественно, приобреталась достаточно качественная продукция) во многом перехватывали лидерство в борьбе за советского зрителя. Заметно, что отечественные «хиты» проката начала 80-х гг. используют классические приёмы популярных зарубежных киножанров – боевика («Пираты XX века», реж. Борис Дуров, 1979), мелодрамы с элементами «ретро» и комедии («Москва слезам не верит», реж. Владимир Меньшов, 1980), фильма-катастрофы («Экипаж», реж. Александр Митта, 1980). В детском же кино заметно возросла частота экранизаций зарубежной литературы: так авторы реагировали на увеличение в прокате доли зарубежных детских фильмов и вообще на интерес ко всему заграничному. Этот интерес немало подогревался всё большей проницаемостью железного занавеса: появился хоть и очень ограниченный, но всё же организованный заграничный туризм, прошла большая волна еврейской эмиграции начала 70-х, возросло количество браков советских граждан (в основном гражданок) с иностранцами и просто личных дружеских международных связей. Знакомство с прежде недоступным зарубежным миром, который на самом деле наши туристы всё равно знали недостаточно хорошо, стало для многих настоящим культурным шоком. На фоне возраставших экономических трудностей это стало поводом для сомнений в правильности того пути, по которому идёт СССР.

Руководство страны не находило (как со стороны казалось в те годы, и не искало) выхода из кризиса, чем вызывало у граждан СССР негодование и презрение: создавалось впечатление, что партийные бонзы думают только о сохранении status quo, во имя чего они готовы отгородиться стеной от насущных проблем рядовых советских граждан. На самом деле всё обстояло несколько иначе, хотя значительное повышение возраста правящей элиты, начиная с дряхлеющего Л. И. Брежнева, безусловно, стало фактором взаимного отчуждения поколений, в том числе и в рядах самой КПСС. Однако даже самые «возрастные» члены партии уже практически не помнили реальной капиталистической действительности. По-видимому, ничто другое не оказало столь сильного влияния на последующий выбор пути перестройки и модернизации страны, как это естественное снижение страха перед возвратом к «рыночным отношениям», что также отразилось и в кино тех лет.

Поэтому представляется также уместным дать последующему временному отрезку истории кино, т. е. начиная со второй половины 70-х до первой половины 80-х гг. XX в., опреде-

²² Так, во Всесоюзном научно-исследовательском институте киноискусства, которому в период с его основания в 1973 г. и до начала перестройки практически не увеличили бюджет ввиду ухудшения общей экономической ситуации в кино, многие сотрудники тем не менее защищали кандидатские и даже докторские диссертации. Действовавшее законодательство обязывало повышать им оклады, добавляя надбавку за учёную степень. Единственным выходом было сокращение рабочих мест, предусмотренных в первоначальном штатном расписании.

ление «предперестроечный». Ведь многих ярких и активных деятелей этого периода ждали важные и значительные (как бы ни оценивать это значение) свершения в последующие годы: Элем Климов и Андрей Смирнов, Сергей Соловьёв и Никита Михалков, Рустам Ибрагимбеков и Игорь Масленников... Различия, которые характеризуют послеоттепельный и предперестроечный периоды, выражаются прежде всего в постепенной деградации отличительных качеств советского кино, которая началась во второй половине 70-х гг. прошлого века.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.