



**ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ**

**СТРАВИНСКИЙ**

*МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА*

*Книги, изменившие мир.  
Писатели, объединившие  
поколения.*

Э К С К Л Ю З И В Н А Я    К Л А С С И К А

# **Игорь Федорович Стравинский**

## **Музыкальная поэтика.**

### **В шести лекциях**

#### **Серия «Эксклюзивная классика (АСТ)»**

*текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66260744](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66260744)*

*Игорь Федорович Стравинский. Музыкальная поэтика. В шести лекциях: АСТ; Москва; 2021  
ISBN 978-5-17-132803-0*

### **Аннотация**

Книга представляет собой цикл лекций по музыкальной поэтике, прочитанных Игорем Стравинским в Гарвардском университете в 1939–1940 гг.

Понятным даже неподготовленному читателю, живым и образным языком этот гениальный композитор рассказывает о тех фундаментальных элементах, которые формируют музыкальное творчество.

Что же такое музыка? Откуда берется вдохновение и какие материалы использует творец в своей работе? Как нужно исполнять музыку? И какова судьба русского музыкального искусства?..

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

# Содержание

Предисловие Йоргоса Сефериса	6
1. Знакомство	14
Конец ознакомительного фрагмента.	22

# **Игорь Федорович Стравинский Музыкальная поэтика. В шести лекциях**

Igor Stravinsky

POETICS OF MUSIC

In the form of six lessons

Публикуется с разрешения издательства Harvard University Press (США) при содействии Агентства Александра Корженевского (Россия).

© President and Fellows of Harvard College, 1942, 1947, 1970

© Перевод. ИП Макеева Е. П., 2020

© Издание на русском языке AST Publishers, 2021

Исключительные права на публикацию книги на русском языке принадлежат издательству AST Publishers. Любое использование материала данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается.

\*\*\*

Игорь Федорович Стравинский (1882–1971) – компози-

тор, дирижер, пианист, один из величайших музыкантов XX века.

# Предисловие Йоргоса Сефериса

1

Если бы я мог свободно выбирать, где бы хотел находиться в 1939/40 учебном году, то присоединился бы к молодой аудитории Игоря Стравинского в Гарвардском университете. Возможно, я унаследовал нечто из традиций старинных средневековых гильдий. Именно в этом духе – с позиции ремесленника ушедшей эпохи – я понимаю слова Стравинского, когда он хвалит «несравненное инструментальное письмо Баха» и отмечает, что можно ощутить запах канифоли<sup>2</sup> его скрипок и почувствовать вкус язычков гобоев<sup>3</sup>. И в том же самом духе осмелюсь сказать, что заветы именитых мастеров могут иметь не меньший вес, чем их творения.

С того момента как этот великий композитор читал лекции в Гарварде, собрание сочинений о его жизни и творчестве пополнилось важными страницами. Я имею в виду его «Диалоги» с Робертом Крафтом<sup>4</sup>, который сослужил Стра-

---

<sup>1</sup> Йоргос Сеферис (1900–1971) – греческий поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе, дипломат. – *Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примечания переводчика.*

<sup>2</sup> Смычок натирают канифолью для его лучшего сцепления со струнами, что способствует извлечению более четкого и чистого звука.

<sup>3</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Doubleday: New York, 1959). P. 31. – *Примечание иностранного издателя.*

<sup>4</sup> Роберт Крафт (1923–2015) – американский дирижер, музыкальный критик,

винскому ту же службу, что и молодой Эккерман<sup>5</sup> – Гёте. И все же я должен подчеркнуть – и настаиваю на этом, – что гарвардские «Лекции», не заменившие в свое время книгу *Chroniques de ma vie*<sup>6</sup> (Париж, 1935 год), лишь обогащаются новыми размышлениями о музыке и воспоминаниями, которыми Стравинский с тех пор с нами поделился, и ни в коем случае не устаревают.

Эти шесть лекций были опубликованы на французском языке под названием *Poétique musicale sous forme de six leçons*<sup>7</sup> и принадлежат к выдающейся серии лекций Чарльза Элиота Нортонна по поэтике в Гарвардском университете. Первоначальный текст давно не печатается и сейчас уже недоступен.

Стравинский рассказывал, как он был благодарен, что смог проверить черновик этого текста вместе со своим другом Полем Валери<sup>8</sup>, так как французский для него неродной язык<sup>9</sup>. Это сотрудничество двух приверженцев точности поистине очаровательно. Не менее очаровательна и поучительна и другая деталь, которой музыкант поделился с нами: «Даже сейчас, спустя полвека после того, как я покинул мир, го-

---

биограф И. Ф. Стравинского.

<sup>5</sup> Иоганн Петер Эккерман (1792–1854) – немецкий поэт и литератор, исследователь творчества И. Ф. Гёте, его друг и секретарь.

<sup>6</sup> «Хроника моей жизни» – автобиография Игоря Стравинского.

<sup>7</sup> «Музыкальная поэтика в шести лекциях» (*фр.*).

<sup>8</sup> Поль Валери (1871–1945) – французский поэт, прозаик, философ.

<sup>9</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memoirs and Commentaries* (Faber and Faber: London, 1960). P. 74. – *Примеч. иностр. изд.*

ворящий на русском, я по-прежнему думаю по-русски, а на других языках говорю, переводя с него»<sup>10</sup>. Вавилонская башня и дух стремления к единству, я думаю, несовместимы.

Стравинский в Гарварде напоминает мне Поля Валери. Когда я учился в Париже примерно году в 1922-м, Валери очень много значил для меня. И позднее, когда я говорил с людьми старше меня, которые знали его, я всегда бывал тронут: они все любили Валери. Я никогда не забуду один осенний вечер в крошечном кабинете Т. С. Элиота в издательстве «Фабер и Фабер», когда поэт, написавший «Квартеты»<sup>11</sup>, заканчивая наш разговор о Валери, произнес: «Он был настолько умен, что в нем вообще не было тщеславия».

И сейчас, когда пишу эти непритязательные строки, чтобы отдать дань уважения музыканту нашего времени, к которому всю свою жизнь испытываю сильную привязанность, я вспоминаю фразу из одного из писем Валери: «...en matière musicale les mots du métier ne me disent rien que de vague ou d'intimidant»<sup>12</sup>. Я разделяю эти чувства и потому сильно колебался, когда размышлял, стоит ли мне согласиться написать даже эти несколько слов. И мои сомнения только усилились от наблюдения самого Стравинского: «Как же обманчи-

---

<sup>10</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Development* (Faber and Faber: London, 1962). P. 18. – Примеч. иностр. изд.

<sup>11</sup> «Четыре квартета», цикл из четырех поэм Томаса Стернза Элиота.

<sup>12</sup> «...в вопросах музыки слова профессии не говорят мне ничего, кроме чего-то неясного или пугающего» (*фр.*).



вы все литературные описания музыкальной формы!»<sup>13</sup> Это действительно так, и это не проблема одной лишь музыки. Я думаю, что в заблуждение вводит перенос всякого художественного замысла из среды, которая дала ему жизнь, в какую-то другую, которая неизбежно будет чуждой. Приведу пример.

Мы все знакомы с эпизодом из книги второй «Энеиды»<sup>14</sup>, в котором змеи душат Лаокоона и его сыновей. Боюсь, было бы трудно утверждать, что картина Эль Греко (ею мы имеем возможность восхищаться в Национальной галерее в Вашингтоне), изображающая эту сцену, или знаменитая родосская скульптура передают точно, без искажения, замысел Вергилия. И то же самое можно сказать и о *L'Après-midi d'un faune*<sup>15</sup> Стефана Малларме и великолепном музыкальном сочинении Дебюсси, навеянном этим стихотворением. У каждого искусства свои средства выразительности и свой подход к материалу, который, благодаря творческой обработке художника, воспринимается неожиданно сильнее, представляя в форме, отличной от той, в какой мы видим его в повседневной жизни. Так, слова выполняют совершенно разные функции в поэзии и в быту – когда, например, с помощью них мы объясняем что-либо другому человеку. Именно умение Стравинского объяснять удивляет и восхищает – как в

---

<sup>13</sup> *Conversations with Igor Stravinsky*. P. 17. – *Примеч. иностр. изд.*

<sup>14</sup> «Энеида» – эпическая поэма древнеримского поэта Вергилия.

<sup>15</sup> «Послеполуденный отдых фавна» (*фр.*).

его гарвардских «Лекциях», так и вообще в любых изданиях, на страницах которых он появляется и которыми мы можем время от времени наслаждаться.

Однако самое мощное *выражение* (я использую это слово в его точном значении) Стравинского мы должны искать не в царстве слов, а в царстве звука. Именно там он излил всего себя, там он оставил свой след как великий мастер музыки, как фигура, сопоставимая по масштабу с другим столпом нашего времени, Пабло Пикассо. Их произведения – *выражения* этих двух людей – оставили глубокий отпечаток на нашем времени, но следует помнить, что, если мы хотим испытать катарсис, чувство освобождения, даруемые ими, нам следует обращаться к самим работам, а не к словам-посредникам – бесчисленным словам, которые были о них написаны.

Однажды я заметил – возможно, беспечно преувеличив, – что, даже если язык, на котором мы говорим, свести к одному-единственному слову, хорошего поэта все равно будет легко отличить от поэта меньшего таланта. Пищу для таких размышлений мне дал отрывок, который Стравинский приводит в конце «Поэтики», приписывая его Ареопагиту: «Чем выше чин ангелов в небесной иерархии, – говорит этот святой, – тем меньше слов они употребляют, так что наивысший из всех произносит лишь один слог»<sup>16</sup>.

Одно слово, один слог, один звук. Цель, к которой чело-

---

<sup>16</sup> *Poetics of Music*. P. 185. – Примеч. иностр. изд.

век стремится, но никогда не достигает. Именно пройденный путь – долгая дорога, по которой мы идем вслепую, легко ее теряя и нащупывая вновь лишь с великим трудом, – вот что трогает нас до глубины души в жизни художника.

Я благодарен за то, что должен был написать эти несколько строк, так как в прошлом месяце у меня появился повод прослушать снова, в записях, большую часть произведений Стравинского и прочесть его «Диалоги». В одном из них – в интервью, которое попало мне на глаза как раз вовремя, – он говорит о последних квартетах Бетховена следующее: «Квартеты – это хартия прав человека». И в другом месте: «В квартетах воплощена высокая концепция свободы»<sup>17</sup>. Должен признаться, такая точка зрения вызвала у меня некоторый дискомфорт. Но внезапно я подумал о том, что время имеет особое значение для музыки и для самого Стравинского – доказательством служат его слова о «естественном дыхании» музыки, его фраза о том, что «пульсация – это бытие музыки»<sup>18</sup>. В тот же момент в голове вспыхнула мысль об одном квартете, который стал частью моей жизни и который я слушал бесчисленное множество раз, – *Op. 132*<sup>19</sup>, особенно его третья часть – *molto adagio*<sup>20</sup> («Благодарственная песнь

---

<sup>17</sup> Igor Stravinsky, “Where is thy sting?”, *The New York Review of Books*, 12:4 (April 24, 1969); reprinted in Igor Stravinsky and Robert Craft, *Retrospectives and Conclusions* (Knopf: New York, 1969). – *Примеч. иностр. изд.*

<sup>18</sup> *Memoirs and Commentaries*. P. 113. – *Примеч. иностр. изд.*

<sup>19</sup> Струнный квартет № 15 ля минор, соч. 132 Людвига ван Бетховена.

<sup>20</sup> Мольто ада́джио – темп в музыке: очень медленно (*итал.*). Также название

Божеству от выздоравливающего; в лидийском ладу»<sup>21</sup>). И тогда я наконец ясно понял, что Стравинский имел в виду, говоря на второй лекции, что музыка – временное искусство; кроме того, подумал я, наши человеческие тела подвержены влиянию времени и это терзало и терзает человечество, которое жаждет легко дышать в вечно пышущем здоровьем теле. И здесь «l'ennui de fournir du bavardage»<sup>22</sup> Малларме заставила меня прекратить размышления.

И еще одно. Среди множества фактов из жизни Игоря Стравинского, которые приводит Роберт Крафт, есть один, особенно волнующий меня. Крафт замечает: «Я обратил внимание, что вы всегда спите с включенным светом, помните ли вы происхождение этой потребности?» Стравинский отвечает: «Ночью я могу спать, только когда луч света проникает в мою комнату из гардеробной или другого соседнего помещения... Свет, о котором я стремлюсь помнить, исходил, должно быть, от уличного фонаря за окном, выходящим на Крюков канал...»<sup>23</sup> Что бы это ни было, однако пуповина освещения по-прежнему дает мне возможность в мои семьдесят восемь снова войти в мир надежности и защищенности, который я знал лет в семь-восемь»<sup>24</sup>.

---

музыкального произведения или его части в таком темпе.

<sup>21</sup> Так озаглавил третью часть сам Бетховен.

<sup>22</sup> Скука от разговоров (*фр.*).

<sup>23</sup> Один из каналов Санкт-Петербурга.

<sup>24</sup> *Expositions and Development*. P. 13. – Примеч. иностр. изд.

Удивительно слышать это от человека, который откровенно заявил: «Я не люблю вспоминать детство»<sup>25</sup>.

Все же этот пусть и тусклый, но постоянный свет, впервые засиявший для Стравинского из уличного фонаря старого Санкт-Петербурга, спустя долгое время после того, как его источник уже погас, продолжал десятилетие за десятилетием, словно свет сгоревшей звезды, освещать сон композитора и давать ему детское чувство защищенности.

В прошлом году Стравинский сказал: «Как бы там ни было, я знаю, во мне есть еще музыка. И мне нужно отдавать, я не могу только брать!»<sup>26</sup> Боже, даруй ему многие лета! И пусть слабый свет с ночного Крюкова канала по-прежнему посещает его плодоносные сны!

*Афины, май 1969 г.*

---

<sup>25</sup> *Memoirs and Conversations*. P. 24. – Примеч. иностр. изд.

<sup>26</sup> Igor Stravinsky, “Side Effects: An Interview”, *The New York Review of Books*, 10:8 (March 14, 1968); reprinted in Igor Stravinsky and Robert Craft, *Retrospectives and Conclusions* (Knopf: New York, 1969). – Примеч. иностр. изд.

# 1. Знакомство

Для меня великая честь находиться сегодня<sup>27</sup> на кафедре поэтики имени Чарльза Элиота Нортон, и я с особым удовольствием хочу поблагодарить комитет, который так любезно пригласил меня выступить перед студентами Гарвардского университета.

Не стану от вас скрывать, как я счастлив впервые говорить с аудиторией, которая готова взять на себя труд сначала познать, а потом уже судить.

До сих пор я выступал в концертных и театральных залах перед скоплениями людей, которые составляют то, что мы называем публикой. Но до сегодняшнего дня я никогда не обращался к студенческой аудитории. Будучи студентами, несомненно стремящимися приобрести достоверные знания по предметам, которые предлагаются вашему вниманию, вы не должны быть удивлены, если я предупрежу вас, что конкретный вопрос, который я собираюсь обсудить с вами, весьма серьезен, по крайней мере, более серьезен, чем принято думать. Я надеюсь, вы не испугаетесь его глубины, его особой весомости. У меня нет намерения ошеломить вас, но о музыке трудно говорить, рассматривая лишь ее материальные аспекты, и я бы чувствовал себя предателем, если бы сделал

---

<sup>27</sup> И. Ф. Стравинский читал свой курс лекций в Гарвардском университете в 1939/40 учебном году.

музыку темой наспех подготовленной и пересыпанной всевозможными анекдотами и занимательными отступлениями речи.

Я не позволю себе забыть, что нахожусь на кафедре *поэтики*. И ни для кого из вас не секрет, что точное значение слова «поэтика» – это «изучение того, как сделать некую работу». Глагол *poiein*, от которого оно происходит, означает не что иное, как «делать». Поэтика древних философов отнюдь не служила лирическому пустословию о природном таланте и сущности красоты. В их понимании одно слово *techné* («техника») относилось как к изящным, так и к прикладным искусствам и применялось и к знанию, и к изучению определенных обязательных правил ремесла. Вот почему в своей «Поэтике» Аристотель уделяет особое внимание личной работе человека, организации материала, структуризации. Поэтика музыки – именно то, о чем я и собираюсь говорить с вами, то есть я буду говорить о *делании* в сфере музыки. Следует сразу отметить, что мы не станем использовать музыку как предлог для того, чтобы просто приятно провести время. Лично я слишком хорошо осведомлен об ответственности, возложенной на меня, чтобы не понимать всей серьезности поставленной передо мной задачи.

Итак, если я уже щедро вознагражден, имея возможность говорить с вами, пришедшими сюда для того, чтобы взять у меня то, что я, вероятно, смогу дать, то вы, в свою очередь, я надеюсь, получите удовольствие, став свидетелями некой

музыкальной исповеди.

Не тревожьтесь. Моя исповедь не будет подобна «Исповеди» Жан-Жака Руссо, и еще менее она будет подобна откровениям на сеансах с психоаналитиками, которые, скрываясь под псевдонаучной личиной, прискорбно опошляют подлинные ценности человека и его психологические и творческие способности.

Как мне кажется, моя исповедь находится где-то посередине между *академическим* курсом (хотелось бы обратить ваше внимание на этот термин, потому что я еще не раз употребляю его на наших занятиях) и тем, что можно назвать *апологией* моих личных представлений. Я использую слово «апология» не в его нынешнем значении, которое оно имеет во французском языке («восхваление»), но в значении объяснения и защиты моих собственных представлений и взглядов. Словом, имеются в виду откровения догматического характера.

Мне прекрасно известно, что слова *догма* и *догматический*, как бы редко они ни применялись к эстетическим или даже духовным предметам, не перестают задевать – а то и шокировать – иные умы, больше отличающиеся искренностью, чем силой убеждений. Именно по этой причине я настаиваю на том, чтобы вы приняли эти термины во всей полноте их законных значений. Я также советовал бы вам освоиться с ними и признать их правомерность; очень надеюсь, что у вас появится к ним вкус. Говоря о законных значениях



этих терминов, я пытаюсь подчеркнуть, что применение догматического элемента в любой области деятельности, в которой он становится важным и действительно необходимым, нормально и естественно.

На самом деле, мы не можем рассматривать творческий феномен независимо от формы, в которой он проявляется. Процесс создания любой формы начинается с некоего принципа, и изучение этого принципа требует именно того, что мы именуем догмой. Иными словами, мы ощущаем потребность навести порядок в хаосе, вытянуть из переплетения возможностей и неопределенности мыслей единственную идею, с которой будем работать, и это предполагает необходимость некоторого догматизма. Таким образом, я использую слова *догма* и *догматический*, только потому что они обозначают элемент, нужный для обеспечения целостности искусства и разума, и гарантирую, что они ни в коем случае не помешают ходу нашей беседы.

Сам факт, что мы обращаемся к тому, что называем *порядком* – тем порядком, который позволяет догматизировать рассматриваемую нами область, не только воспитывает вкус к догматизму, но и подталкивает нас к тому, чтобы руководствоваться им в своей собственной творческой деятельности. По этой причине я и хотел бы, чтобы вы приняли этот термин.

На протяжении всего курса и по любому поводу я стану взывать к вашим чувству порядка и стремлению к дисципли-

не. Ибо вскормленные, наполненные и поддерживаемые позитивными концепциями, именно они составляют основу того, что называется догмой.

Сейчас же, чтобы показать вам, как будет организовано наше обучение, я должен сообщить, что мой курс примет форму лекций и ограничится развитием тезисов, необходимых для объяснения музыки. Почему я использую слово *объяснение*? И почему я вообще говорю о *каком-то* объяснении? Да потому что то, что я намерен сказать вам, не станет обезличенным изложением общих сведений, но будет объяснением музыки так, как ее понимаю я. И это объяснение не становится менее объективным из-за того, что является плодом всего лишь моего личного опыта и моих личных наблюдений.

Тот факт, что ценность и действенность такого объяснения были проверены мной на собственном опыте, убеждает меня – и гарантирует вам, – что я не просто предлагаю набор чьих-то воззрений, а скорее представляю ряд выводов, которые, хоть и сделаны одним мной, тем не менее действенны для других так же, как и для меня.

Таким образом, речь пойдет не о моих личных чувствах и предпочтениях и не о теории музыки, пропущенной сквозь призму субъективного восприятия. Мой опыт и мои исследования полностью объективны, а самоанализ подвел меня к вопросам, которыми я задаюсь для того, чтобы извлечь из своих наблюдений что-то определенное.

Идеи, которые я развиваю, положения, которые отстаиваю и которые вынес на ваше рассмотрение, чтобы отстаивать их дальше, служили и будут служить основой для музыкального творчества именно потому, что они были разработаны в ходе реальной практики. И если вы придаете хоть какое-то значение – какой бы незначительной она ни была – моей творческой работе, являющейся плодом моего сознания и моих убеждений, то тогда прошу вас поверить и в умозрительные концепции, благодаря которым моя работа родилась и которые развивались вместе с ней.

Объяснить – или разъяснить (от латинского *explicare* – «развернуть», «развить») – значит описать нечто, открыть его происхождение, установить связь с другими предметами или явлениями, попытаться пролить на них свет. Объяснить себя вам – это то же, что объяснить себя себе, постаравшись к тому же дать ответы на вопросы о вещах, искаженных или извращенных невежеством и злопыхательством, которые в большинстве суждений, высказываемых об искусстве, неизбежно оказываются связанными некими таинственными узлами. У невежества и злопыхательства один источник, и последнее незаметно питается первым. Я не знаю, что из них более отвратительно. Само по себе невежество не преступление, конечно. Оно начинает вызывать подозрения, когда заявляет о своей искренности, ибо искренностью, как сказал Реми де Гурмон<sup>28</sup>, едва ли можно что-то объяснить и никогда

---

<sup>28</sup> Реми де Гурмон (1858–1915) – французский писатель и критик.

нельзя ничего оправдать. Злопыхательство же не перестает ссылаться на невежество как на смягчающее обстоятельство.

Вы легко согласитесь, что возражения и вежливая, но энергичная защита уместны в борьбе против темного сговора «невежества, немощи и злого умысла», говоря языком богословия. В этом заключается суть термина «полемика».

Итак, я обязан полемизировать. Во-первых, в связи с искажением музыкальных ценностей, о котором я только что говорил, и, во-вторых, чтобы защитить позицию, которая может показаться на первый взгляд личной, но на самом деле таковой не является. Позвольте мне объяснить второй момент: благодаря стечению обстоятельств, о котором мне хотелось бы думать как о счастливом, моя личность и моя работа с самого начала карьеры, помимо моей воли, были отмечены отличительным знаком и сыграли роль «реактива». Контакт этого реактива с музыкальной реальностью, человеческой средой и миром идей вокруг меня вызвал различные реакции, жестокость которых можно сравнить только с их произволом. Кажется, что все ошиблись адресом. Но если оставить в стороне лично мою работу, эти бездумные реакции повлияли на музыку в целом и обнажили серьезные недостатки суждений, извративших музыкальное сознание целой эпохи и лишивших силы все идеи, тезисы и гипотезы, которые выдвигались относительно одного из самых высоких талантов духа – музыки как искусства. Давайте не будем забывать, что «Петрушка», «Весна священная» и «Со-

ловей»<sup>29</sup> появились в период, характеризующийся глубокими изменениями, которые многое перевернули с ног на голову и взбудоражили немало умов. Не то чтобы эти изменения произошли в области эстетики или на уровне средств выражения (такого рода потрясения происходили и раньше, в начале моей деятельности). Изменения, которые я имею в виду, повлияли на общий пересмотр как базовых ценностей, так и основных элементов музыкального искусства.

Этот пересмотр, начавшийся в то время, которое я только что упомянул, до сих пор продолжается. То, что я утверждаю, очевидно и ясно читается в конкретных фактах и повседневных событиях, свидетелями которых мы являемся сейчас.

---

<sup>29</sup> Музыкальные произведения И. Ф. Стравинского.

# 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.