

Артель Юрского и мутация мира

Как идеалист умудряется делать любимое дело на разломе эпох, причем не в одиночку, отгородившись от мира, а в обществе? Как художник может остаться традиционным на территории абсурда? Отвечает Сергей Юрский.



в начале 90-х.

Сергей Юрский видит историю и страну с предельной жесткостью. Он зафиксировал конец пушкинской эпохи в культуре, ностальгирует по 60-м и советской интеллигенции, считает, что реалити-шоу в конкуренции побеждают искусство. Его угнетало вертикальное советское государство, театр-империя, но ему не по душе и современный театр-фирма. Казалось бы, все не так. Как не опустить руки и не впасть в классическое русское отчаяние! Но у Юрского как раз с 90-х начался новый мощный творческий период. Откуда такое чудо?

Вы в свое время много говорили о депрессии, которая длилась у вас чуть ли не 22 года. И закончилась, когда началась депрессия в театре,

Да, примерно так. Личная биография — она не всегда совпадает с общественной. Да, я был человеком социальным, и поэтому то, что происходило вокруг меня, для меня было важно. И то, что начало все это рушиться, для меня было важно. Но рушилась и моя личная судьба — и в смысле здоровья, и в смысле перспективы. Я терял почву под ногами.

Но именно тогда вы поставили своих знаменитых «Игроков XXI» — спектакль, вернувший людей в театры, на который толпы стояли.

И разгромленный совершенно критикой. Уничтоженный. Но вы правы, мне очень было интересно жить в 90-е годы.

Почему?

Это было сочетание еще не угасших сил и желания делать. Еще не произошло раздвоения возможностей и желаний. И было чувство независимости от того, как отнесется к нему целый набор людей — начальство, цензоры и т. д. Идею можно было прямо начинать осуществлять. Сперва мне казалось, что я не найду поддержки, должен буду обращаться к десяткам людей, чтобы они это одобрили. Оказалось, что нет, ничего не требуется — предлагаешь и начинаешь делать. Это было действительно освобождение. Сейчас я с печалью наблюдаю, что далеко не все находятся в таком положении. Людям говорят: «Пожалуйста, делай, что хочешь. Только у тебя есть на это средства?» — «Я вот как раз к вам хотел обратиться». — «Ну?» И начинается: чтобы иметь средства, надо дружить, а чтобы дружить, надо притворяться, а начав притворяться, уже ничего не сделаешь. Зависимость возникла снова, и очень серьезная. Уже от других вещей. Теперь много новых страхов. Страх сделать не то, страх разориться, потерять уже завоеванное, без которого жить невозможно. Но я думаю, что мне посчастливилось — я проскочил.

Как вы боретесь с отчаянием?

Просто. Во-первых, с определенного времени я совершенно ясно понял, что уныние и отчаяние — это грех. И нужно себе говорить: это — грех. Я продолжаю отчаиваться, но я уже сказал это слово — «грех», а грех надо замаливать. Это первое. А второе — я полагаю, есть много людей, которым в данный момент хуже, чем тебе, и они, эти люди, недалеко. Далеко — это само собой. Подумать страшно, что сейчас происходит, скажем, в Северной Германии или в Англии. Вот сейчас, вечером 10-го числа. Ужасно! По колено в воде стоят — залило все на фиг, а ведь не лето. Ладно, они далеко. Но просто включить радио и послушать последние известия, представить Чечню и сказать себе: страшное дело творится. Значит, либо нужно взять на себя ужас всего мира и сразу повеситься, либо начать думать и действовать, но уже не упираться в себя. Посмотреть еще

ближе, не на Чечню, которая за две тысячи километров, а на своих родных. Мы же даже не представляем себе, как у человека болит голова. Я не помню, кто сказал эту фразу: «Все можно понять путем науки, фантазии, искусства, но нельзя понять, как у другого болит голова».

В 90-е годы исчез пафос театра как некоей идеологической площадки...

Да, его поставили на место развлекательного учреждения.

Что сейчас, по-вашему, востребовано, что вы предлагаете?

Желание активизировать зрителя, желание диалога во время действия. Для меня цель — не объединять зрителей, они объединяются, это уже так задано, в аплодисментах. Самое важное — это разъединить людей, массу, которая, толкаясь плечами, входит через двери в театр, садится рядом и дышит друг на друга. Должен остаться человек наедине не с действием, а с самим собой. Вот это обращение к себе через сочувствие к тому, что происходит. В этом, мне кажется, остается высокая миссия театра как творения, а не как дизайна. И сам человек производит акт творения в себе нового понимания, нового взгляда, улыбки, смеха. Вот в идеале что такое сегодняшний театр.

В 99-м году вы объявили о конце эпохи.

Не вообще эпохи, а пушкинской эпохи. Конец эпохи был, естественно, — Миллениум. Это не я объявил. А я объявил, что кончается пушкинская эпоха нашей культуры, и получил много возражений и нареканий. Но вот прошло семь лет, и я могу это повторить, потому что я это наблюдаю.

Где слом и что меняется?

Язык. Смысл слов, шкала ценностей в нашей стране. Пушкинская эпоха — это же не всемирная эпоха. Ведь для мира Пушкин не является генералом. Вот 200-летие отметили, и окончательно стало ясно, что, допустим, Татьяна Ларина — это выдумка или что-то древнее. Ну, написал и написал гениальный человек, но, вообще говоря, это его цензура заставила написать Татьяну, а так бы он и писал все время «Гавриилиаду» — вот сегодняшнее сознание. Как ни приспособлявай, но нынешняя культура не приемлет этого всего. Актерского искусства, моей профессии, больше фактически нет, она существует только на каких-то участочках, на кочках чего-то растет. А, вообще говоря, человек может сказать: «Я решил сыграть роль. Сейчас для меня напишут сценарий, и я сыграю». Сыграй. Только профессии нет, она кончилась. Потому что мы всем человечеством зашли в целый ряд тупиков, которые на сегодняшний момент непреодолимы.

Что это за тупики?

Да хотя бы тупик времени. Что хотело выиграть человечество благодаря гигантскому уму своему и техническим возможностям? Время, скорость. Давайте построим скоростные дороги! Три часа будем в Питер ехать и обратно. Потрясающе! И что мы выиграли? Мне часы надо починить, но я знаю, что в будний день к мастерской не подъехать, а в субботу-воскресенье там закрыто, — значит, надо дойти пешком. Что я сделаю? Я поеду в театр — тут у меня есть стоянка, — оставлю машину и пойду пешком. Но там же нет перехода — значит, я обойду. Так когда же мне нужно выехать, потому что он же закроется на обед? Это я говорю про часы. Ну, без часов проживешь. А самолет, который перенесет тебя в Гавану? Быстро перенесет. Но ведь человек за неделю должен думать, как он доберется до Шереметьево. Если это будний день, за сколько часов я должен выехать? И как там меня будут проверять, и сколько я должен заполнить всех бумаг и разрешений? Оказывается, куда-то время утекло. Я уж не говорю о том, что в XIX веке люди очень мало тратили времени на то, чтобы, пусть в плохой шинелишке, дойти от дома до работы. Да, мерзли. «Боже мой, 30 минут я иду!» — это несчастные какие-то там. Хотя в основном старались все-таки, чтобы поближе. Ну, 30 минут! Сейчас во всем мире два часа дороги от дома до работы считается нормой. Да, в машине в комфортной, допустим, а еще хуже — в автобусе, а еще хуже — в метро с пересадками, но два часа в день в одну сторону, а потом обратно два часа!

Вы хотите сказать, что прогресс обесмысливает время?

Конечно! И в мозгах происходит то же самое. Я, может быть, катастрофически настроен, но я вижу это каждый день, мне очень страшно.

А что происходит с театром в этом конце эпохи?

Театр превратился в шоу. Нашей профессии нет. Есть другие профессии: танцора, певца, музыканта,

пантомимиста, звезды, шоумена — много разных профессий.

И как, по-вашему, будет развиваться ситуация?

Я думаю, если общество не станет совсем тоталитарным, некоторая альтернатива будет оставаться. Но это будет как то, что я видел в Праге, где универмаги работают и всякие магазины западные, а человек сидит в мастерской в центре города в полуподвале и клепают специальную посуду для кофе. И его отец клепал, и его дед клепал. И его, слава богу, не трогают, пусть клепают.

То есть и театр тоже обречен стать такой туристической достопримечательностью?

Он уже ею стал. Может быть, еще останется вкус у определенной части общества к живому театру, к живому контакту. Я не представляю себе, что бродвейские театры, которые играют три года подряд одно и то же, — это живой театр. Такое у меня было впечатление, скажем, от спектакля «Лысая певица» в театре «Ла Юшетт» в Париже. Это давно было, я тогда вообще впервые был в дальней загранице, и меня очень заинтересовал Ионеско. Но это был совершенно мертвый театр, в котором сидел мертвый зритель. Три тысячи уже какое-то четырнадцатое представление, сидят люди, смотрят, ничего не понимают, что происходит, актеры — тоже. Но машина крутится. Вот как это может быть? Они поставили это в 53-м году, был успех, и вот в 66-м я смотрел все там же все тот же спектакль. Актеры уже сменились, выдержать нельзя — это же сколько можно?

Репетиция

— А теперь подскажите мне, что делать с лысой певицей?

Юрский заканчивает постановку телеспектакля для канала «Культура» по знаменитой абсурдистской пьесе Эжена Ионеско. Как раз в перерыве мы и разговариваем. Маленький зальчик в театре Петра Фоменко. Актеры, операторы, редакторы, ассистенты — все толпятся. Юрский в ослепительной каске пожарного играет две главные роли сразу: одну в пьесе, другую на площадке. Он режиссер-постановщик.

— Это же триллер, — говорит кто-то из актеров.

— Так, правильно. Играем триллер, — Юрский доволен общим пониманием задачи.

Играется очередная сцена. Дубль два.

Пожарный, то есть Юрский, стоя в дверях:

— Да, кстати, послушайте, что это за лысая певица? Да, лысая певица.

— Не знаю, первый раз слышу.

— Да, ну ладно. До свиданья.

— Удачи вам и удачного вам пожара!

— Надейтесь, надейтесь! Это наше общее дело.

Из монтажной кричат «Снято!».

— Получилось?

— Еще дубль. Штора взлетела. Как будто кто-то заглянул в дверь.

— Так это и была, наверное, лысая певица...

Знаете, я как-то не верю в смерть театра.

В смерть театра я тоже не верю. Театр есть отражение жизни в формах самой жизни. Сегодня на сцене, бывает, формы жизни нарушают и говорят: ну, покрасим человека поперек, поставим ему глаз вдоль, то есть как на картинах Пикассо. Честно говоря, мне это не интересно. По-моему, это уже не театр, это шоу, живые картины. У нас знаете кто самый страшный соперник? Самый страшный и самый подлый — я бы его задавил «Дом-2». Реалити-шоу. Потому что это подглядывание в щелку за другими людьми. И это оказывает страшное влияние. Когда это делается художником, он, как Бергман, выворачивает себя наизнанку, но он сам очень талантлив, и эти внутренности имеют некое всеобщее значение. Театр в какой-то мере этим и занимается. А

вот реалити-шоу, где за большие деньги можно купить реально снятое убийство или реально снятые пытки... Ведь дело не во вкусах, дело в том, что тот, кто это смотрит, желает этим насладиться. Это уже люди вне социума, хотя они служат, к примеру, в банках, имеют семью. Но это люди, вообще говоря, годящиеся только на одно — на уничтожение. А их уже довольно много.

То есть реалити-шоу совершает какую-то циничную подмену театральную идею и оказывается воспринято цинично измененным обществом?

Совершенно верно. Можно все это назвать одним словом — «мутация», то есть невозвратное изменение самого существа. Я думаю, что примерно 99-й год, Миллениум, определил эту мутацию. Вспомните нападение «Аль-Каиды» на Нью-Йорк. И раньше были камикадзе, жертвователи своей жизнью по приказу или во имя идеи. Но вот с такой холодной подготовкой на смерть, с полным отсутствием варианта выживания при уничтожении других людей — это уже достижение XXI века. А в нашем масштабе — да, пушкинская эпоха кончилась. Этот дружеский разговор, эта доверительность без желания поразить эффектами, а с желанием поразить поворотом мысли — это все в прошлом.

Вы один из немногих режиссеров, которые решаются ставить на русской сцене абсурд. Почему?

Да, абсурд мне действительно кажется хорошим инструментом. Я бы вам предложил посмотреть мой последний спектакль в Театре Моссовета, «Предбанник». Произносимое слово в буквальном виде не входит в уши, это всегда было. Но глухота развивается в разной степени. Бывает, что люди недослышат друг друга, а бывает, что не слышат вообще, то есть кризис, полная глухота. Сейчас мы на грани полной глухоты. Напомню фразу из спектакля. «Сейчас слова потеряли свою силу, слова потеряли смысл. Достучаться до людей можно только чем-то очень громким и ритмичным» — это последние слова пьесы. «Поэтому я просто задаю ритм — и это все», — говорит один из героев пьесы.

Абсурд — это вовсе не чепуха и не свобода говорить что попало и в каком угодно порядке. Абсурд этим играет. Переставляет слова. Но с какой целью? Чтобы остановить полное невнимание партнера по разговору. Это такая провокация. В театре актеру обеспечено некоторое добавочное внимание, потому что деньги люди заплатили — значит, ну что же, я буду сидеть, есть мороженое, надо хоть какое-то время посмотреть, чего они там делают. И тут задача состоит в том, чтобы заставить сказать: «Чего-то не то говорят, что-то не в порядке. Неровный слог. Он что-то другое хотел...» — и ухо приоткрылось. И тогда можно завести диалог. Абсурдом можно действовать гораздо быстрее, чем в последовательном классическом изложении чего бы то ни было: мыслей, сюжета, развития характера. Можно действовать рывком, монтируя вещи, которые вроде бы не совпадают, свинчивать то, что имеет разную резьбу. И вот под этот визг есть некоторая надежда, что мы вступим в полосу внимания. Не поддадимся той ужасной ситуации толпы, которая в театре сидит потому, что жена сказала: «Что-то мы ничего культурного не смотрим. Вот шумят про это дело — пойдем посмотрим. Тем более там билеты дорогие — значит, это чего-нибудь да стоит». И вот человек сидит, и ему безумно скучно. Отсюда такой успех скучного театра, которого зритель на самом деле не желает, в котором только эстеты говорят: «Нет, это прелесть. Представляете, ни одного движения, ни одного слова, он просто сидит совершенно голый и ничего не делает. Это элегантно, мощно, в этом столько одиночества».

Так ведь «После репетиции» Ингмара Бергмана как раз и начинается с того, что вы несколько минут в полной тишине сидите за столом и перелистываете книгу. И зал взрывался аплодисментами.

Это вам показалось, зал не взрывался. Никогда не взрывался. Да, мне очень нравился этот спектакль, очень нравился. Но, во-первых, Бергман, конечно же, великий модернист и самокопатель. Во-вторых, там был поразительный фокус — это «ничего» происходило не в небольшом театрике для эстетов, а в громадном зале, на совершенно пустой сцене. Это контртеатр, это как бы зайти с другой стороны театра. Оно и называется «После репетиции». Это театр, где нет зрителей, актеры разошлись, — пусто, и уже мертвецы начинают появляться. Это контригра — очень интересно, но как исключение. Эта эстетика — не мое знамя. Я Бергмана уважаю. Но не скажу — люблю, потому что у него нет одного качества, без которого я театра не чувствую, — юмора нет. Он так страшно шутит иногда. Он эксцентричен и шутит, но очень страшно, без юмора.

Такого, как в вашем Остапе Бендере, когда не только смешно, но удается и глубину какую-то создать?

Мне кажется, что объема нет, когда нет юмора. Комедия, юмор — это взгляд на себя, некоторое схождение с подмостков гордыни: объем. И гордыня, и пафос могут присутствовать, но если есть еще и юмор, тогда это объемная вещь. И живая. Я вот попытался читать последнюю изданную книгу Бергмана. И оставил ее в стороне, пусть лежит. Он умер, будем его вспоминать, будем кланяться. Но там шизофрения какая-то.

В вашей повести «Чернов» — вы написали ее еще в 70-х годах — есть замечательный диалог: сын говорит отцу о том, как прекрасны проигравшие...

Да. А успешные люди похожи на надутые пузыри, которые все больше раздуваются. Он, конечно, больной мальчик, но он говорит очень серьезные вещи.

Это кажется чем-то вроде вашего кредо. А сейчас что для вас поражение, а что — победа?

Сейчас это все еще больше обострилось. Тогда это было предположение и несколько болезненный взгляд. Потому что сам отец, Чернов, был человеком раздвоенным. Сначала в чем-то победитель, потом пришло поражение, потом совесть не мог преодолеть. Ну, в общем, тот, кто и называется мыслящим интеллигентом 60-х годов, со всеми положительными и отрицательными свойствами.

Для которого в итоге его самая большая победа оборачивается самым большим поражением. Ведь внешне он получает все прыжки: поездка за границу и все такое.

Получает, да, но оказывается, что надо заплатить за это чем-то важным. А самое главное, что тогда, в 60-е годы, все-таки было... боюсь в возвышенность впасть... Тогда в нашей стране как никогда, мне кажется, было развито христианское чувство.

В 60-е годы?

Да. Когда никто не ходил в церковь, не крестился, когда Бог, само собой, полагался несуществующим. В основном это была страна атеистов. Но внутри существовал тот самый истинно христианский моральный абсолютизм, который заставляет людей думать о другом как о ближнем, поступать так, как хотел бы, чтобы поступили с тобой. Те, кого называют шестидесятниками, обладали этими самыми качествами. И сейчас, когда мы смотрим фильмы того времени, поражаемся тому, что эти безбожники, вообще говоря, истинные христиане.

Володин и все, что сделано по Володину: «Старшая сестра», «Осенний марафон», «Назначение», «Дульсинея Тобосская». Маканин и его герои, которые мучаются: «Что-то мне как-то везет». Как этот рассказ называется, «Алимушкин»? Забыл. Там герой говорит: «Что-то мне все везет, и с женой повезло, и зарплату прибавили, и за границу посылают — мне везет, а у того, другого... и болеет он все время. Слушай, может, это я от него что-то отобрал?.. Надо пойти его навестить, что-то для него сделать». Это сейчас нельзя представить! Было некое чувство существования истины как Бога. И что же ценилось в искусстве? Достижение этой истины. Молодые люди — мы, ну и не только мы, а и следующее поколение — очень хотели найти путь к истине. Приехал Жан-Луи Барро и читает лекцию — протолкнуться нельзя. Эдуардо де Филиппо, уже состарившийся, уже, в общем, равнодушный ко всему, — мы будем и его слушать. Вышла книга Брука — мы будем ее читать не потому, что шум идет, а потому, что мы узнаем, как двигаться к театральной истине, к общей истине. А сейчас успех — единственное мерило, популярность, богатство — вот этот набор.

Да, но есть и абсурд.

А абсурд именно в том, что это все ясно прописано в том же Евангелии — вещи, которые опадают, как цвет: придет осень, и все сгниет. А тогда Евангелие не читали, а действовали именно по-евангельски. А теперь вон все ходят колокола слушают, земные поклоны бьют. И с ними не хочется быть в одной компании. Нет, не хочется.

Вы очень много гастролируете. Был момент, когда чуть ли не 50 городов России объехали за год.

Было. Было. Было. Сейчас уже меньше надо. Не то здоровье.

Ваше знание о России совсем другое, чем знание политическое, экономическое. Какое-то очень сокровенное. Вы можете что-то сказать о стране вне Питера и Москвы?

Могу сказать. Это другая страна. Сейчас — менее, потому что театр очень подорожал и в него все-таки ходят люди успешные. А раз они успешные — значит, они все бывали и в Москве, и в Питере, и за границей. Они все уже глобализированы. И в этом смысле это некий круг. Тот зал, который я знал в годы Советского Союза, тоже был един, но в другом. Тогда были объединены тем, что читают «Новый мир», интересуются «Литературной газетой», достают Пастернака, сомневаются, так ли уж хорош Бродский — тогда это было непонятно. Это не был глобальный мир, это был мир советской интеллигенции со всеми ее слабостями и несгибаемостью. Это были люди с зарплатой от 120 до 250 рублей, этот слой был везде: Магадан, Сарapul, Ижевск, Ташкент. А

теперь другой слой, вот этот самый, глобальный. А так как они все были за границей и посмотрели, что там является искусством, — значит, мерка у них, скорей, оттуда идет. И мы вышли на мировую арену и кажемся иногда с этими всеми вещами нашими очень наивными и отсталыми.

Тогда чем особенна русская провинция?

Русская провинция имеет один недостаток. Недостаток ужасный. Она себя называет провинцией. Она обидчива. Я с этим сталкивался не раз. Это было и тогда, остается и сейчас: «Смотри, небось, в Москве не стал бы этого делать, а с нами можно!» Говоришь: «Вы полагаете, мы вообще иначе играем в Москве или я не тот текст говорю?» — «Да нет, не это, но... видно же, видно». Именно это превращает провинцию в плацдарм для разгула халтуры, потому что актеры действительно начинают говорить: «Ну что они понимают?» Но я многократно объездил всю страну, и я знаю, что там понимали точно так же. Вот эти люди, которых искусство разъединило так, что каждый остался один среди толпы. Когда с ними разговариваешь, они все высшим образом понимали, понимали лучше, чем автор, лучше, чем актер, который это исполняет. И такие люди были по всей стране. У нас была интеллигентная прослойка: мыслящая, психологически активная, терпеливая, негибаемая. Была.

Вы как-то сказали, что всегда старались не идти в толпе: когда модно было быть шестидесятником, вы вышли из шестидесятников, когда модно было быть русским, вы стали евреем, модно было быть евреем — вы стали русским. Кем вы НЕ являетесь сейчас?

Не являюсь? Я не являюсь общественным деятелем — вот кем. Потому что я был человеком общественным. Я всегда хотел работать артельно, что мне в большей или меньшей степени удавалось и удаётся до сих пор. Из всякого коллектива, в котором я работаю, я стараюсь создать артель. Что такое артель? Это люди, которые собираются сделать определенное дело. Они не дают клятву на всю жизнь, что мы всегда будем вместе. Просто мы делаем это дело, мы им увлечены. Это демократический коллектив, в котором нет иерархии.

А как вообще устроен театр — театр-империя, театр-артель...

Вот в империи я служил, но это была империя при идеальном просвещенном императоре Товстоногове (Большой драматический театр в Ленинграде. — «РР»). Империя — вещь опасная. Потому что чуть-чуть не тот человек или чуть-чуть человек изменился, потерял какие-то качества или приобрел излишние — и империя становится невыносимой.

И когда все стали создавать свои театры, вы создали АРТель.

АРТель, да. Это фактически была формулировка того, чем я занимался и раньше. Потому что мои спектакли в театре Товстоногова — это тоже была артель. И это-то и раздражило Георгия Александровича, потому что он, как я его ни убеждал, недопонял и думал, что это создается другой театр, который может стать соперником. А на самом деле это было временное содружество людей увлеченных и умеющих делать данное дело, а вовсе не другой театр, который будет соки из этого театра сосать.

Артель или империя — это как-то соотносится с эпохой, с историей?

У нас все государство было — египетская пирамида: верховный начальник, потом меньшие начальники. В каждой области искусств свой назначенный генерал. В поэзии — Пушкин, в критике — Белинский. В театре — Станиславский и Немирович-Данченко. И выход был запрещен.

То есть театр-империя точно воспроизводил...

Государство, государственную форму, конечно! А государственная форма была патерналистская, потому что глава государства есть отец всех. И в театре был этот патернализм. А теперь театр — фирма. Это современно, но для меня как-то холодновато: дескать, мы вам платим столько — вы обязаны то-то; если вы не сделаете то-то, то вам будет то-то. Я этому противопоставляю попытку существовать артелями.

Автор: Ольга Андреева © Русский репортер КУЛЬТУРА, РОССИЯ 5045 05.01.2010, 15:17 445
URL: <https://babr24.com/?ADE=83173> Bytes: 23900 / 23596 Версия для печати

 [Порекомендовать текст](#)

Поделиться в соцсетях:

Также читайте эксклюзивную информацию в соцсетях:

- [Телеграм](#)

- [ВКонтакте](#)

Связаться с редакцией Бабра:

newsbabr@gmail.com

Автор текста: **Ольга
Андреева.**

НАПИСАТЬ ГЛАВРЕДУ:

Телеграм: [@babr24_link_bot](#)

Эл.почта: newsbabr@gmail.com

ЗАКАЗАТЬ РАССЛЕДОВАНИЕ:

эл.почта: bratska.net.net@gmail.com

КОНТАКТЫ

Бурятия и Монголия: Станислав Цырь

Телеграм: [@bur24_link_bot](#)

эл.почта: bur.babr@gmail.com

Иркутск: Анастасия Суворова

Телеграм: [@irk24_link_bot](#)

эл.почта: irkbabr24@gmail.com

Красноярск: Ирина Манская

Телеграм: [@kras24_link_bot](#)

эл.почта: krasyar.babr@gmail.com

Новосибирск: Алина Обская

Телеграм: [@nsk24_link_bot](#)

эл.почта: nsk.babr@gmail.com

Томск: Николай Ушайкин

Телеграм: [@tomsk24_link_bot](#)

эл.почта: tomsk.babr@gmail.com

[Прислать свою новость](#)

ЗАКАЗАТЬ РАЗМЕЩЕНИЕ:

Рекламная группа "Экватор"

Телеграм: [@babrobot_bot](#)

эл.почта: equatoria@gmail.com

СТРАТЕГИЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО:

эл.почта: babrmarket@gmail.com

[Подробнее о размещении](#)

[Отказ от ответственности](#)

[Правила перепечаток](#)

[Соглашение о франчайзинге](#)

[Что такое Бабр24](#)

[Вакансии](#)

[Статистика сайта](#)

[Архив](#)

[Календарь](#)

[Зеркала сайта](#)