



*Волга*

---

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с января 1966 года  
САРАТОВ

*9-10 (518)*

---

*2025*

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

<b>Данил Файзов.</b> «писать письма из темноты...» и др. стихи.....	3
<b>Михаил Токарев.</b> В пубертатном лесу тихо плачет альтушка. Роман.....	14
<b>Дмитрий Замятин.</b> Тантрическая типографика. Стихи.....	121
<b>Вечеслав Казакевич.</b> Карманное зеркальце. Рассказ.....	127
<b>Тимур Селиванов.</b> «баллада о дяде» и др. стихи.....	131
<b>Алексей Колесниченко.</b> «всё время повторяется всегда...» и др. стихи.....	137
<b>Андрей Ефимов.</b> Зеленые яблоки. Рассказ.....	143
<b>Ксения Рогожникова.</b> Через раз. Стихи.....	146
<b>Александр Ольхин.</b> Светлячки в Песках. Миркой. Рассказы.....	149
<b>Сергей Солоух.</b> Еще семь штук. Стихи.....	157

### ИЗ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

<b>Александр Ожиганов.</b> Неопубликованные стихи из книги «Стрекоза. 1974». Публикация, подготовка текста, предисловие Светланы Варкан-Ожигановой.....	160
--	-----

### ДИАЛОГ

<b>Данила Давыдов, Сергей Кудрявцев.</b> Разговор о Крученых.....	204
---	-----

### МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

<b>Михаил Нисенбаум.</b> Кампанелла и лекарство для романтиков.....	214
---	-----

### ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА

<b>Татьяна Зверева, Александр Марков.</b> Две квадриги.....	223
---	-----

### ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

<b>Александр Марков.</b> Cicatrice de la plénitude: О невозможной материальности текста О кн.: Александр Уланов. Разбирая огонь .....	231
--	-----

<b>Владимир Коркунов.</b> Мандельштам Шрёдингера О кн.: Кот Мандельштам. Публикатор Наталия Азарова.....	235
---	-----

<b>Светлана Михеева.</b> В ожидании гения О кн.: Борис Кутенков. Критик за правым плечом. Избранные заметки о классиках, современниках, литературном быте.....	239
--	-----

Татьяна ЗВЕРЕВА, Александр МАРКОВ

ДВЕ КВАДРИГИ

Четыре поэта – как четыре стороны света. В русской поэзии стихов, посвященных четырем поэтам, немало. Рассмотрим два, найдя их истоки и восстановив общие для квадриг смыслы.

Анатолий Найман<sup>1</sup>

\*\*\*

Я знал четырех поэтов.  
Я их любил до дрожи  
губ, языка, гортани,  
я задерживал вздох,  
едва только чуял где-то  
чистое их дыханье.  
Как я любил их, боже,  
каждого из четырех!

Первый, со взором Леля,  
в нимбе дождя и хмеля,  
готику сводов и шпилей  
видел в полете пчел,  
лебедя – в зеве котельной,  
ангела – в солнечной пыли,  
в браке зари и розы  
несколько букв прочел.

Другой, как ворон, был черен,  
как уличный воздух, волен,  
как кровью, был полон речью,  
нахохлен и неуклюж,  
серебряной бил картечью  
с заброшенных колоколен,  
и френч его отражался  
в ртути бульварных луж.

Третий был в шаге лёгок,  
в слогe противу логик  
летуч, подлёдную музыку  
озвучивал наперед  
горлом – стройней свирели,  
мыслью – пружинней рыбы,

---

<sup>1</sup> Цит. по: <https://www.vavilon.ru/texts/naiman0.html>

в прыжке за золотом ряби  
в кровь разбивающей рот.

Был нежен и щедр последний,  
как зелень после потопа,  
он сам становился песней,  
когда по ночной реке  
пускал сиявший кораблик  
и, в воду входя ночную,  
выныривал из захлёба  
с жемчугом на языке.

.....

Оркестр не звучней рояля,  
рояль не звучней гитары,  
гитара не звонче птицы,  
поэта не лучше поэт:  
из четырех любому  
мне сладко вернуть любовью  
то, что любил в начале.  
То, чего в слове нет.

В стихотворении Наймана четыре поэта явлены как персонификации природных стихий, причем каждый наделен своей материальной субстанцией, претворяющейся в язык. Первый поэт («со взором Леля, в нимбе дождя и хмеля») – это воздух и свет: его образы («готика сводов и шпилей», «ангел в солнечной пыли», «брак зари и розы») строятся на прозрачности и вибрации, на превращении зримого в почти неуловимое («несколько букв прочел»). Второй («как ворон, черен, как уличный воздух, волен») – огонь и металл: его речь – «кровь», его стихи – «серебряная картечь», а отражение френча в «ртути луж» создает алхимический образ расплавленного, опасного вещества. Третий («в слог противу логик / летуч») – вода: его «подлёдная музыка» и «прыжок за золотом ряби» отсылают к текучести, а «кровь разбивающего рот» – к волне, разбивающейся о камни. Четвертый («нежен и щедр, как зелень после потопа») – земля: он «сам становится песней», как плодородная почва становится хлебом, а его «жемчуг на языке» – словно семя, вынесенное рекой из глубин.

Стихии Наймана не статичны, а *взаимопревращаемы*. Воздух первого поэта становится готикой (камнем), огонь второго – ртутью (жидким металлом), вода третьего – кровью (плотью), земля четвертого – жемчугом (водным минералом). Это не четыре элемента, а четыре состояния материи, где поэт – *точка перехода*: его дыхание («чистое их дыханье») и есть тот ветер, что перемешивает стихии. Финал («оркестр не звучней рояля (...) / поэта не лучше поэт») подтверждает: их различие – лишь в агрегатном состоянии языка, но не в его сути. Найман не просто описывает поэтов – он дает *формулу поэзии как природного явления*, где человек – лишь проводник стихий, а слово – их осадок.

Герои стихотворения, по свидетельству Лили Панн и не только, – Бобышев, Рейн, Красовицкий, Бродский. Экстатический идеализм Бобышева, мрачноватый дендизм Рейна, мистический коллаж Красовицкого и напевный экзистенциализм Бродского трудно не узнать в этих строках. Первый из четверых у Наймана – «со взором Леля, / в нимбе дождя и хмеля» – воплощает трансцендентный порыв, где поэтическое зрение преображает материальный мир в знаковую систему. Бобышев действительно работает с преобразованием материального мира в знаки высшего поряд-

ка<sup>1</sup>: в программном стихотворении «Медь, олово, свинец» даже мука телесного существования («жилы сгрызает») претворяется в музыку, где «пустой звук» наполняется божественным смыслом («дай, Грозный, муку, / но покажи устройство горл»). Постулируемая способность видеть «готику сводов и спицей / (...) в полете пчел» или «ангела в солнечной пыли» отсылает к поэтике Бобышева, где язык становится инструментом трансмутации – будь то медный звон, превращающийся в «пустой звук», или телесное страдание, возводимое в ранг музыки. Найман фиксирует здесь неоплатонический импульс бобышевского творчества: поэт как медиум, через которого мир обретает высшую, идеальную форму. Строки Бобышева не описывают, а совершают превращение как сильнейший разрыв, не разводя «свинцовую битву» реальности и «мёд гармонии». Риторика этого эпизода построена на парадоксальных сближениях («лебедь – в зеве котельной»), что соответствует бобышевскому методу: у него метафора не украшает, а размыкает реальность, обнажая ее сакральную основу.

Особенно показательно, что Найман выделяет мотив «брака зари и розы» – у Бобышева в стихах действительно постоянно сталкиваются хрупкая чувственность и почти физическая плотность образов. В бобышевском посвящении Марии Петровых («Сентябрь, октябрь, ноябрь») осень – не абстракция, а «мужик-мужиком», волосатый и пахнущий рогожей, но при этом пронзённый «красным гвоздём» грозди. Это та самая способность видеть «лебедя – в зеве котельной», то есть рану поэзии в повседневности, о которой пишет Найман. Даже в «Любом предлоге (Венера в луже)», где богиня падает в торфяную жижу, чудо рождается не вопреки, а благодаря убожеству («лишь бы вела! – с ней замешана общая милость»). Бобышев не возвышает мир – он находит в нём уже готовую святость, как тот ангел «в солнечной пыли».

Но главное, что вычитывает Найман, – экстатическая природа бобышевского слова, работающего только на разрыв. В его «Строках» голос ручья сливается с «любовным волнением в горле», а в «Словах» речь и вовсе становится телесным актом: «оркестрованный мотив» рождает «жизни маленький двойник». Найман фиксирует именно эту одержимость материей языка – не случайно его Бобышев «несколько букв прочел» в священном браке. Поэт здесь не творец, а дешифровщик, разгадывающий уже существующую в мире криптограмму. Потому и образ у Наймана такой – нежный и в то же время неоплатонически-языческий, с «нимбом дождя и хмеля»: его Бобышев не сочиняет стихи, а снимает пенки с кипящего котла реальности, где *всё уже стихотворение*.

Второй герой – «как ворон, черен, / как уличный воздух, волен» – это поэт-фланёр, чья свобода граничит с демонизмом. Найман улавливает суть рейновского стиля: сочетание урбанистической хандры («ругать бульварных луж») и романтического бунта («серебряной бил картечью / с заброшенных колоколен»). Если Бобышев устремлен к горнему, то Рейн у Наймана – *хозяин низин*, где возвышенное иронически пересмеивается с низким («френч его отражался / в ртути бульварных луж»). Этот образ отсылает к самой поэтике Рейна, где классическая гармония намеренно деформируется и барокко соседствует с разрухой. Риторически Найман подчеркивает эту двойственность через оксюморонные конструкции: «волен, как уличный воздух», но «нахохлен и неуклюж» (то ли он птица, то ли человек!) – жест, раскрывающий эстетику неизбывного диссонанса между идеализацией и реализацией, ключевую для Рейна.

Третий и четвертый герои завершают этот квартет как диалектические противоположности. Красовичий у Наймана – «в слог противу логик / летуч», что отсылает к его метафизике разрыва: в его текстах (например, в стихотворении «19 июля» и других стихах, которые можно найти в антологии ККК «У голубой лагуны»<sup>2</sup>) язык рассыпается на обрывки, а исторические персонажи становятся масками для говорения о кризисе смысла. Найман изображает Красовичского как поэта, разбивающего язык о реальность; и акцентирует телесность этого коллажа («в кровь разбивающей рот»), подчеркивая, что у Красовичского поэзия – не выражение, а рана. Или Борис Годунов у Красовичского – не исторический персонаж, а символ кризиса легитимности слова. Власть слова

<sup>1</sup> Стихи Бобышева цитируются по изданию: Бобышев Д. Зияния. Париж: Имка-Пресс, 1979.

<sup>2</sup> <https://kkk-bluelagoon.ru/tom1/krasovitsky.htm>

становится такой же сомнительной, как власть самозванца: речь рассыпается на обрывки, герои говорят мимо друг друга, а сам текст превращается в *театр жестокости*, где язык лишь фиксирует собственный распад. Найман это подхватывает: его Красовицкий – поэт, который не описывает мир, а сталкивается с ним в прыжке, как самозванец – с молчанием народа. Его Красовицкий – это «Борис Годунов» русской поэзии, чье слово всегда уже опасно и обречено.

Напротив, Бродский («нежен и щедр (...), / как зелень после потопа») представлен как носитель напевного экзистенциализма – его поэзия «сама становится песней», что перекликается с его теорией стиха как формы выживания. Найман риторически противопоставляет их: если Красовицкий – это взрыв языка, то Бродский – его плавание («кораблик» в «ночной реке» как метафора поэтического голоса, плывущего сквозь время из Александровского сада). Здесь Найман не просто описывает, но воспроизводит их поэтики: неоавангардную фрагментарность Красовицкого – резкой сменой образов, философическую музыкальность Бродского – текучестью синтаксиса.

Иначе решает квадригу Семен Липкин<sup>1</sup>:

Семен Липкин

Квадрига

Среди шутов, среди шутих,  
Разбойных, даровитых, пресных,  
Нас было четверо иных,  
Нас было четверо безвестных.  
Один, слагатель дивных строк,  
На точной рифме был помешан.  
Он, как ребенок, был жесток,  
Он, как ребенок, был безгрешен.  
Он, искалеченный войной,  
Вернулся в дом сырой, трухлявый,  
Расстался с прелестью-женой,  
В другой обрел он разум здравый.  
И только вместе с сединой  
Его коснулся ангел славы.

Второй, художник и поэт,  
В стихах и красках был южанин,  
Но понимал он тень и свет,  
Как самородок-палешанин.  
Был долго в лагерях второй,  
Вернулся – весел, шумен, ярок,  
Жизнь для него была игрой  
И рукописью без помарок.  
Был не по правилам красив,  
Чужой сочувствовал удаче  
И умер, славы не вкусив,  
Отдав искусству жизнь без сдачи

<sup>1</sup> Липкин С. И. Квадрига. М.: Издательство «Аграф», Издательство «Книжный сад», 1997. Оборот авантюра.

И только дружеский архив  
Хранит накал его горячий.

А третья нам была сестрой.  
Дочь пошехонского священства,  
Объединя страсть и строй,  
Она искала совершенства.  
Муж-юноша погиб в тюрьме.  
Дитя свое одна растила.  
За робостью в ее уме  
Упрямая таилась сила.  
Как будто на похоронах,  
Шла по дороге безмянной,  
Но в то же время был размах,  
Воспетый Осипом и Анной.  
На кладбище Немецком – прах.  
Душа – в юдоли богоданной.

А мне, четвертому, ломать  
Девятым суждено десяток,  
Осталось близких вспоминать,  
Благословляя дней остаток.  
Мой путь, извилист и тяжел,  
То сонно двигался, то грозно.  
Я счастлив, что тебя нашел,  
Мне горько, что нашел я поздно.  
Случается, что снится мне  
Двор детских лет, грехопаденье,  
Иль окруженья на войне,  
Иль матери нравоученье.  
А ты явилась – так во сне  
Является стихотворенье.

Авторское примечание: *Первая строфа посвящена Арсению Тарковскому. Вторая – Аркадию Штейнбергу [sic!]. Третья – Марии Петровых.*

Первая строфа, отданная Тарковскому, раскрывает его поэтику через парадокс детской жестокости и безгрешности – отсылка к его виртуозной работе с классической формой («на точной рифме был помешан»), которая уживалась с почти наивным, но беспощадным взглядом на мир. Образ «искалеченного войной», вернувшегося в «дом сырой, трухлявый», отсылает к биографии Тарковского (фронтовика, долго остававшегося в тени), но также к его стихам, где хрупкость бытия («трухлявый дом») обычно наглядно контрастирует с неумирающей и оплаченной всей жизнью гармонией («ангел славы», явившийся лишь «с сединой»). Липкин подчеркивает аскетичную преданность ремеслу – Тарковский здесь не триумфатор, а странник, чья поэзия стала единственным его домом, путем и ветхим.

Штейнберг описан как художник-юродивый, чья жизнь – «игра» и «рукопись без помарок». Это отражение его судьбы (лагеря, непризнание) и творческого метода: даже в неволе он сохранял «южную» яркость образов и палехское (ВХУТЕМАСовское, технологизированное) чувство света и тени – как в иконописи, где золото проступает сквозь копоть. Фраза «умер, славы не вкусив» – не упрек эпохе, а эпитафия свободному художнику, для которого «дружеский архив» важ-

нее официальной памяти. Липкин акцентирует неправильную красоту Штейнберга («не по правилам красив») – ключ к его поэзии, где классические формы взрываются иронией и абсурдом.

Третья строфа – гимн тихому упорству Петровых, чья поэзия («объединяя страсть и строй») существовала вопреки личным катастрофам (гибель мужа, одиночество). Липкин рисует ее как «дочь пошехонского священства» – образ, соединяющий провинциальную простоту и метафизическую глубину. Ее «робость» и «упрямая сила» отсылают к стихам, где аскетичная точность («как будто на похоронах») скрывала «размах», сравнимый с Ахматовой и Мандельштамом. Контраст «На кладбище Немецком – прах. / Душа – в юдоли богоданной» – не противопоставление, а двойное укоренение: ее голос принадлежит и земле, и вечности.

Наконец, последняя строфа – метапоэтическое признание: «ломать / девятый суждено десятком» – это и возраст, и работа над словом, которое трещит под тяжестью времени. Липкин описывает себя не как творца, а как свидетеля, чье счастье («что тебя нашел») омрачено запоздалостью («нашел я поздно»). Финал («является стихотворенье») – не триумф, а чудо, возникающее, как сон, на грани забвения. Его роль – не слава, а хранение («близких вспоминать»), что делает «Квадригу» не памятником, а *описью архива, переданной из рук в руки*.

\*\*\*

Анатолий Найман любил стихотворение Заболоцкого «Прощание с друзьями», в котором есть образ четырех поэтов. Его он прочел на открытии выставки «Трансатлантические встречи: андеграунд и новый авангард» (2019), подготовленную Наташей Шарьмовой и Александром Марковым и охватившую вторую культуру по обе стороны океана. Стихотворение Заболоцкого – элегия, где умершие поэты (в широких шляпах, длинных пиджаках) превращаются в часть природного хаоса: корни, муравьи, травинки. Найман, безусловно, впитал эту идею преображения поэта в стихию, но переосмыслил её: его герои не растворяются в природе, а, напротив, становятся мифологическими фигурами – ангелами, воронами, лебедями. Если у Заболоцкого жук-человек – знак утраты человеческого, то у Наймана жемчуг на языке последнего поэта – символ нетленной красоты слова.

Мария Петровых, помянутая Липкиным, написала свою квадригу, где и создала канон великой четверки (откликнувшись Ахматовой, написавшей за год до этого «Нас четверо»), которому потом следовали Иосиф Бродский и Сергей Аверинцев<sup>1</sup>:

Ахматовой и Пастернака,  
Цветаевой и Мандельштама  
Неразлучимы имена.  
Четыре путеводных знака –  
Их горний свет горит упрямо,  
Их связь таинственно ясна.  
Неугасимое созвездье!  
Навеки врозь, навеки вместе. (...)

Ее поэты «неразлучимы», как застывшие изображения на фреске, прекрасные именно своей недостижимостью. Четверо классиков XX века предстают как вневременной «квадрат» русской

<sup>1</sup> «По существу же дело определяется для меня, во-первых, тем, что я верю в объективную исключительность ранга Мандельштама, Пастернака, Ахматовой и Цветаевой среди русских поэтов их поколения — не трех и не пяти, а именно четырех». Аверинцев С. С. Ответы на анкету о Мандельштаме [1990] // Аверинцев и Мандельштам. М.: РГГУ, 2011. С. 26.

поэзии – замкнутая космологическая система («четыре края света», «четыре времени в году»), где слава («горний свет») становится формой вечного бытия. Если у Петровых создание первого светоносного плана как плана посмертия происходит через отрыв имен от биографий («неразлучимы имена»), то Липкин выдвигает на первый план как раз биографические страдания. Это создает два типа существования поэзии: у Петровых – торжествующая вечность «неугасимого созвездья», у Липкина – хрупкая человеческая память, выраженная в жесте личного поминовения («Благословляя дней остаток»). Четверка Петровых существует вне линейного времени – как ангелы Боттичелли, застывшие в вечном *теперь*. Липкин, словно мастер барокко в своих эскизах, акцентирует распад: его «дней остаток» – это осознание конечности, где память становится не триумфом, а *ритуалом выживания*. Но оба текста сходятся в главном: четверка становится не просто списком, а магической формулой против забвения, где сама числовая символика («квадрат», «квадрига») утверждает невозможность утраты хотя бы одного звена.

Стихотворение Давида Самойлова «Перебирая наши даты» становится ключевым претекстом для Наймана и Липкина не только как памятник погибшим поэтам-фронтовикам, но и как модель поэтики именного поминовения («Павла, Мишу, / Илью, Бориса, Николая»). Самойлов создает формулу *поколения-леса*, которое «шумело буйным лесом», но было «повыбито железом» – и эта метафора утраченного единства отзывается и в четверке Наймана (поэты как равные стихиям), и в квадриге Липкина (поэты как выжившие «деревья» после исторической бури). Важно, что Самойлов говорит не о каноне, а о круге, чья целостность разрушена: «И леса нет – одни деревья». Так же и Найман с Липкиным фиксируют не «звездные» созвездия, а разорванные связи *иных* – будь то дружеский круг альтернативных шестидесятников у Наймана или «четверо безвестных» у Липкина.

Древесная образность у Липкина – не случайность, а система. Его «квадрига» поэтов собрана из разных форм дерева – как будто это не люди, а стволы, пережившие бурю истории. Трухлявое, резное, дикорастущее, сухое – но всё ещё дающее тень. Это не метафора, а материальная память: русская поэзия как лес, где каждое дерево – свидетель. И если у Самойлова лес «повыбило железом», то у Липкина он так и стоит – кривой, редкий, но живой.

Тарковский – «дом сырой, трухлявый». Это не просто дом, а деревянная рухлядь, символ поэзии, которая устояла, но истлела. Как в северных избах: снаружи – серая облупившаяся древесина, внутри – тепло стихов и старообрядческих рукописных книг.

Штейнберг – «палешанин», как поэт и художник, учившийся во ВХУТЕМАСе и живший в артистической Тарусе. Палех – не только лаковая миниатюра, но и резьба по дереву, иконопись на липовых досках. Его образ – это краска, впитавшаяся в древесину, искусство, выросшее из промысла.

Петровых – «дочь пошехонского священства». Пошехонье – глухие костромские леса, где дерево и стройматериал, и пугающая чащоба. Её поэзия – как тайная тропа в этом лесу: «робость» на поверхности, но под ней – «упрямая сила» корней.

Сам Липкин – ломает «девятый (...) десяток». Это не просто возраст, а хворост под ногами времени. Сухие ветки ломаются с треском – так и его голос: хриплый, но не сломленный.

Фраза Самойлова «Аукаемся мы с Сережей, / Но леса нет, и эха нету» особенно значима: она предвосхищает мотив неотзывающегося эха в стихах обоих авторов. У Наймана это «то, чего в слове нет» – невозможность до конца выразить любовь к ушедшим; у Липкина – сновидческий архив как последнее эхо своего и чужого поэтического накала. Но если Самойлов тоскует по утраченному единству поколения, то Найман и Липкин фиксируют изначальную фрагментарность своих сообществ. Их четверки – не распавшийся лес, а редкие деревья, выросшие вразнобой. Это смещает акцент: не *мы были целым*, а *мы чудом выжили вразброс*. Тем ценнее для них самойловская интонация – голос, который продолжает звать, даже когда «эха нету».

\*\*\*

У Наймана четверо поэтов – стихии, вступающие в идеальное равновесие в каждом шаге, в каждом жесте поэзии, в каждом пламенном прыжке в воздух, воду и свет. Их различие – лишь в «агрегатном состоянии» языка, а финал («поэта не лучше поэт») подчеркивает единство за видимой разнородностью. У Липкина четверка – случайно уцелевшие обломки круга, где каждый герой – одиночка, связанный с другими лишь общей участью изгнанников. Его «квадрига» – не колесница Аполлона, а повозка спасения, везущая видевших Ангела Истории.

Образы Наймана воздушны: ангел в солнечной пыли, кораблик в ночной реке. Образы Липкина – земные: сырой, трухлявый дом, кладбище Немецкое. Найман работает через метафорические замещения, секатором метафор, подстригая реальность невиданным образом: поэт становится лебедем в зеве очередной ленинградской котельной, его голос – «серебряной бил картечью», а френч, отраженный ртутью луж – сложнейшая метафора и особой температуры Петербурга, и яда, и дендистской жертвенности. Липкин использует метонимию: лагерь – не символ, а часть биографии, даже «юдоль богоданная» – не преобразование, а строгая фиксация утраты. Телесность у Наймана преодолевается через метафору («в прыжке за золотом ряби»), становясь знаком. Это феноменология Гуссерля: тело как носитель смысла. У Липкина тело не преобразуется, а разрушается («искаленный войной»), оставаясь фактом, а не знаком – здесь ближе Морис Мерло-Понти с его «плотью мира», отличающейся от тела. Найман отменяет время через личный голос («оркестр не звучней рояля...»). Липкин дробит время на «дней остаток», отдавая его мучительно растянутым голосам.

Оба текста – неустранимо двойственны: они одновременно свидетельствуют и преобразуют, что и делает их столь мощными – и столь проблематичными – памятниками. Оба поэта отказываются от молчания. Найман – через поэтизацию утрат, Липкин – через фиксацию пережитого. В этом диалоге между чудотворством и архивом рождается альтернативный канон – не официальный, а собранный вручную, где память измеряется не славой, а верностью.

**Контакты:**

**Анна Сафронова** (*гл. редактор, проза*): safronova-volga21@yandex.ru

**Алексей Александров** (*зам. гл. редактора, поэзия, критика*): alexandrov-volga21@yandex.ru

**Олег Рогов** (*архивные публикации, критика*): rgv@mail.ru

Сайт журнала: <http://volga-magazine.ru/>

Электронная версия журнала на сайте «Журнальный зал»:  
<http://magazines.gorky.media/volga>

Подписано в печать 10 октября 2025 г.

Журнал отпечатан в типографии  
ИП Сергеев

При перепечатке ссылка на «Волгу» обязательна.