

LITERATUROZNAWSTWO

INNA DVORECKA

Семантика границы и проблема идентичности в романе Алексея Поляринова *Кадавры*

The semantics of a border and the problem of identity in Alexei Polyarinov's novel *Cadavers*

Abstract. The research object of this article is the new novel by Alexei Polyarinov, *Cadavers* (2024), which has sparked much debate. While critical reviews focus on defining the genre and intertextual connections of the text, this article analyses a key element in the artistic world of Polyarinov's novel – the category of border, which is introduced in its titular image and realised at different levels of the artistic system, explaining its multi-layered nature and raising the issue of identity as the (in) ability to belong to a particular group. The border has structure-forming significance for the main categories of the artistic world of the text: space, time, and man. On an ontological level, the central image of the novel – the cadaver – is a sign of the disruption of the borders between the world of the living and the dead, a catastrophic shift in the very foundations of existence. In the spatial paradigm, the breakdown of the world order manifests itself in signs of degradation (political, economical, ecological, social, and interethnic) in cities of southern Russia. A slight temporal shift (the novel is set in 2027) places all the depicted events in a dystopian world of ongoing catastrophe, isolated from reality, which enables a detailed examination of the logic of its internal existence. Finally, the forms of existence in such a world are demonstrated by the character system. While the majority prefers to ignore the trouble, the disruption of normal life is felt most acutely by people with distorted identities who cannot find their place in the world, remaining frozen in an uncertain position 'in between'. Thus, the catastrophic nature of the experience depicted by the author becomes not only a theme, but also a central feature of the novel's artistic world.

Keywords: Alexei Polyarinov, *Cadavers*, border, disrupted borders, artistic world

Inna Dvorecka, Daugavpils University, Daugavpils – Latvia, inna.dvorecka@du.lv, <https://orcid.org/0009-0003-0479-1890>

Кадавры – третий роман Алексея Поляринова, после *Центра тяжести* (2018) и *Рифа* (2020), опубликованный в 2024 году, изображает Россию, в которой в 2000-х годах происходит некая катастрофа, по авторскому определению

нию, „конец света”, манифестируемый в появлении кадавров (мортальных аномалий) – застывших фигур мертвых детей, которые при попытке физического воздействия или уничтожения выбрасывают соль в окружающее пространство. Роман вызвал бурные споры читателей и разделил мнения критиков. Так, некоторые критики, например, Галина Юзефович, считающая роман „недодуманным” и „недокрученным” (Úzefovič 2024b), или рецензент журнала „Звезда” (Vasiliev, электронный ресурс), полагают, что новый роман уступает предыдущим произведениям автора отсутствием художественной цельности и ясности замысла. Другие же комментаторы, напротив, называют его главным читательским событием 2024 года, указывая его в рейтинге лучших книг (Ohotnikov, электронный ресурс) и зачастую видя в той же незавершенности, „неопрятности” текста его достоинство и пронзительную глубину (см. Roganov, электронный ресурс).

Как представляется, основным предметом спора является вопрос жанровой принадлежности текста: структурно, стилистически роман многослоен, не все сложно переплетающиеся сюжетные линии находят свое разрешение, что заставляет критиков практически соревноваться в хлесткой парадоксальности жанровых формул: „вялотекущий хтонопокалипсис” (Ohotnikov, электронный ресурс), „постапокалиптический детектив” и „приключенческий роуд-муви” (Persianinov, электронный ресурс), „роман в жанре не то антиутопии, не то постапокалиптики” (Úzefovič 2024a), „антиутопия слегка сгущенных красок” (Roganov, электронный ресурс), „антиутопия о коллективной беде” (Birger, электронный ресурс). Хотя в итоге все многообразие определений сводится к двум жанровым моделям: антиутопии и альтернативной истории. Действительно, от антиутопии в романе Поляринова остается общая установка на негативную, противопоставленную утопической, версию конструируемого мира, на воплощение коллективных и личных страхов (Lanin 1993), „катастрофу в анамнезе” (Lanin 2014: 167). Не вдаваясь в терминологические споры, все же стоит отметить, что именно применительно к Поляринову более точен восходящий к англоязычной исследовательской традиции термин „дистопия” (Claeys). Этот термин используют и некоторые русскоязычные исследователи как общую негативную альтернативу утопии (Самцев, электронный ресурс). Дистопия характеризует воплощение деструктивных тенденций, худших сценариев реальности: тревоги, сомнения, скепсиса, подаваемых в жизнеподобных формах и не связанных с пародированием конкретных утопических моделей и идей (Самцев 62)¹.

¹ Данный исследователь по характеру отношения к утопии предлагает выделять „псевдоутопию” (высмеивающую попытки построения конкретной утопии) и „дистопию”, выражающую общую тревогу воплощения вызывающих страх идей (Самцев 62).

Признаком жанра альтернативной истории, который исследователи рассматривают в качестве серьезного социального дискомфорта, непроработанного тяжелого исторического наследия (Gularân, электронный ресурс), у Поляринова является обращенность к прошлому как источнику и основе коллективного и личного травматического опыта, переживание катастрофы истории, что часть критиков справедливо считает основной темой всего творчества Поляринова (Birger, электронный ресурс; Ūzefovič 2024a). Это соотносимо с авторскими признаниями: „Я дописывал книгу на чистой злобе“; „[...] рассказ о жизни внутри очень скучного и душного апокалипсиса, в котором не осталось никакой надежды. Это не значит, что ее нет, просто я пока не вижу просвета“; центральный образ – это „метафора горя и проживания утраты“; „моей целью было упаковать в этот образ все неудобное прошлое², с которым мы каждый день живем“ (цит. по: Persianinov, электронный ресурс).

Вместе с тем, при всей важности дистопически-альтернативной парадигмы, художественный мир *Кадавров* не ограничивается только этими жанровыми рамками. Напротив, он разворачивается на пересечении нескольких разнонаправленных жанровых моделей, он подчеркнуто интертекстуален, что позволяет увидеть отсылки к самым разным традициям: „южной готике“ и Кормаку Маккарти (Ūzefovič 2024a), Лавкрафту, Дэвиду Линчу (Roganov, электронный ресурс), а также к современной русской литературе (Birger, электронный ресурс; Roganov, электронный ресурс). Однако изучение жанровой природы или установление интертекстуальных связей романа не входит в задачу данного исследования; наша цель, с одной стороны, более локальна и ограничивается анализом одного из элементов художественного мира романа – категории границы, с другой стороны, именно эта категория имеет ключевое значение для понимания многослойности текста, многовекторности сюжетного развития и, наконец, открытости финала.

Итак, кадавры, вынесенные в заглавие романа, создают понятие границы, которое приобретает особую семантику и реализуется на разных уровнях художественной системы текста, но прежде всего универсалий, „которые образуют сетку сознания“, то есть определяют „картину мира как целостность“ (Fedorov 14). Это обстоятельство и выявляет его смыслообразующее значение, на уровне доминантных категорий художественного мира (пространственно-временной парадигмы и концепции человека).

² Дословное совпадение с названием монографии Николая Эппле *Неудобное прошлое* (2022), рассматривающего данную проблему на примерах реальной истории народов и стран, переживших травматический исторический опыт, „трудное прошлое“, вряд ли случайно (см. Épple 14–15).

В первую очередь, появление кадавров – знак общего кризиса, неблагополучия, так как это символ нарушения онтологических границ между миром живых и мертвых. Кадавр становится неуничтожимым знаком присутствия смерти среди живых, напоминанием о катастрофическом сдвиге в самих основах бытия, создается мир, отмеченный знаком смерти.

В пространственной парадигме нарушение онтологических границ ярче всего проявляется в изображении городов юга России, чему соответствует линия повествования в жанре травелога, связанная с экспедицией главной героини Даши Силиной с целью изучения возросшей активности кадавров. Все города отмечены знаком двойственности: с одной стороны, каждый город – это некий сложный живой организм, со своей сложной историей, которая визуализируется, обретает пластическую форму в архитектуре. С другой – во всех городах есть следы разрушения, проявляющиеся на разных уровнях. Так, на материальном уровне – буквально на уровне почвы – бывшее Черноземье, самый плодородный регион, превращается в мертвые для сельского хозяйства поля, заросшие борщевиком, и солончаки (картину дополняет и „мертвая” сельскохозяйственная техника: брошенные посреди поля ржавые комбайны).

Экономический упадок проявляется в большом количестве рынков и ломбардов, заменивших брендовые магазины: красные неоновые вывески Ростова сравниваются с „лопнувшими в глазу сосудами”, а общий облик – с испорченными зубами (Polârinov 105), обе метафоры вводят мотив болезни, нарушения здорового полноценного функционирования.

Наконец, это разрушенная социальная структура. Наиболее прямолинейно разрушение связей проявляется в межэтнических конфликтах и последующей напряженности (в Краснодаре видны следы гражданской войны между адыгейской общиной и русской администрацией; там же Даша с братом встречают коммуны художников, в которой отказываются говорить по-русски), в смещении социального и профессионального статуса (священник поселка Крохотный – бывший фельдшер, но по совместительству выполняет функции таксиста и механика).

Нарушение границ, знаком которого становится кадавр, онтологическое свойство художественного мира романа, поэтому оно универсально и проявляется как на уровне Большой Истории, так и во внутреннем мире человека, что тесно связано с понятием идентичности в самом широком значении – восприятием себя в отношении к окружающему миру, ощущением своей принадлежности или непринадлежности к некоей группе (см. Burke).

В пространстве Большой Истории общий кризис проявляется в нарушении границ государственных и административных, что демонстрирует деятельность ОРКА (Объединенной российско-китайской администрации),

которая в действительности скрывает неспособность государства обеспечить порядок и контроль в своих границах, решить проблемы национальной напряженности в многонациональной стране (ОРКА появилась после гражданской войны на Юге, в эпицентре которой оказался Краснодар).

Ярче всего государственный кризис проявляется в „ползучей границе” Ростова (Polârinov 102), ставящей постепенное и незаметное – так как происходило по ночам – продвижение Китая под знаком „вечной неопределенности”, практически описывая состояние „failed state” (Rotberg; Taylor): это продвижение невозможно остановить, не признав проблемы и собственного бессилия, поэтому выгоднее сохранять эту неопределенность, которую автор называет „раздвоением личности” (Polârinov 103):

Пока нет четкой границы, земля, захваченная „китайскими партнерами”, находилась в своеобразной суперпозиции, чиновники из администрации могли говорить, что это как бы „общая” земля, и „наши партнеры” как бы находятся на ней с нашего как бы согласия и как бы помогают защищать „наши суверенные территории” от западных как бы угроз (Polârinov 103).

Использование кавычек, условных частиц „как бы”, „якобы” делает это описание одним из самых саркастичных в романе, таким образом очевидно, что государственный уровень решения проблемы выхода из кризиса в изображении автора оказывается самым тупиковым. Государство может предложить только две альтернативы, одинаково малоэффективные: замолчать проблему или попытаться уничтожить физический знак ее наличия – кадавра.

Квинтэссенцией государственного абсурда является музей ФСИН (Федеральной службы исполнения наказаний) в Армавире, в котором тюрьма и ее музей стали „градообразующим предприятием” (Polârinov 183). Это одновременно и символ репрессивной государственной машины, которая на любые исторические вызовы отвечает насилием и подавлением, и символ абсурда – несоответствие сущности и внешнего проявления. Так, в экскурсии по музею больше всего внимания уделяется историческим изменениям формы охранников (поэтому этот зал напоминает музей моды), вопросам продуманности и эргономичности конструкции нар и вагонов для перевозки заключенных, но особо сильный диссонанс главная героиня ощущает в магазине сувениров, где помимо ожидаемых магнитиков и кружек с эмблемой ФСИН, водки „ФСИНовка” есть детская одежда и постельное белье в стиле „будни лагерного работника”, а также мягкие игрушки – „плюшевые мишки в форме надзирателей с маленькими плюшевыми дубинками в лапках” (Polârinov 179).

Образ музея важен и потому, что он превращает элементы исторического процесса в музейные экспонаты, изымая их таким образом из хода исто-

рии и замыкая в герметичном хронотопе музея. В этом отношении образ музея соотносим с временной моделью романа: основное действие происходит в 2027 году, такой небольшой временной сдвиг (помимо мощного эффекта присутствия, так как это не столько условный мир далекого будущего, а узнаваемая версия текущей реальности, соединяющая существующие исторические факты и очевидно выдуманные, фантастические элементы) помещает все изображаемые события во временной пузырь (по ощущению главной героини, „временной парадокс”) – в параллельный реальному, но изолированный от него дистопический мир произошедшей катастрофы, главной характеристикой которого становится связанная с понятием музея „законсервированность”. Показательно, что это определение появляется в тексте дважды: один раз по отношению ко всей России, а второй – по отношению к Пятигорску, городу, в котором сходятся центральные линии романа: „Пятигорск был как будто законсервирован в прошлом” (Polârinov 217); „Россия была как будто законсервирована в собственном прошлом. То, что там, по ту сторону границы, казалось крахом, концом света, в России ощущалось как повседневность” (Polârinov 144). Этот законсервированный мир случившейся, точнее, дрящейся катастрофы превращает весь художественный мир романа в своеобразный музей катастрофы, что позволяет подробно изучить логику его внутреннего существования. В связи с этим стоит отметить авторское определение жанра текста: Поляринов в предисловии называет свой роман „фантастическим”, что позволяет отнести его в самом общем понимании к „дистанцированной прозе” (Nikolaev 11), которая сосредоточена на конструировании мира, дистанцированного от реальности, что дает возможность проследить не столько изменения „мира внешнего”, сколько изменения авторского восприятия, „мира внутреннего” (Nikolaev 11), то есть отражает новизну воспринимающего, а не воспринимаемого. Такая „абсолютизация авторской воли”, „возможность конструировать мир по своим собственным правилам” (Nikolaev 227–228) позволяет автору в своей „дистанцированной” прозе поставить глобальные вопросы человеческого опыта.

Формы существования в мире катастрофы, ставшей повседневностью для его обитателей, а также характер отношения человека и окружающей его действительности демонстрирует система персонажей романа.

Острее всего неестественность положения вещей, нарушение нормального уклада жизни ощущают люди с нарушенной идентичностью, нарушенным чувством принадлежности. Например, ссыльный китайский профессор Ван Шо, работающий в пятигорской психиатрической больнице. Хотя местные его не любят, считая его „оккупантом, колонистом” (Polârinov 241), в действительности он оказался на юге России не по своей воле; для Китая

он социально уничтожен (занимался изучением посттравматического расстройства, был обвинен в госизмене за контакты с иностранными коллегами, после ареста депортирован в ОРКА). Наконец, он оказался вычеркнут из любой социальной иерархии, ни с одной из групп не может идентифицироваться: „Китай был для него тюрьмой, Россия стала лимбом, хромой лис как он есть – везде чужой, нигде не нужен” (Polârinov 242).

Другой персонаж с такой же сложной парадоксальной идентичностью и нарушенными социальными связями – это Дарья Силина; принадлежность ее российскому обществу делает Дарью центральной в художественной системе Поляринова. С одной стороны, она уроженка этих мест (из Пятигорска), но отправляется в экспедицию из эмиграции (была вынуждена уехать из России в 2022 году после признания Института изучения смертельных аномалий нежелательной организацией и ареста директора) по китайским документам, что делает очень сложной попытку идентифицировать ее по оси „свой – чужой”. Кроме того, с точки зрения дихотомии „внешнее – внутреннее”, ее принадлежность также неопределима: она исследователь кадавров, то есть внешний наблюдатель, но и объект исследования (ей принадлежит последняя, 99-я запись-свидетельство на диктофоне для полевого исследования). Ее внутренняя мотивация, стоящая за научным интересом, раскрывается постепенно в ходе повествования, но в любом случае возможность посмотреть на ситуацию изнутри и снаружи делает взгляд Даши в системе точек зрения текста особенно ценным.

В целом, основной показатель ощущения или не ощущения персонажем нарушения онтологических границ – отношение к кадаврам. Для большинства наиболее комфортная позиция – не замечать, к кадаврам привыкли и перестали обращать на них внимание, даже, точнее, с ними сжились. Не случайно это неестественное соседство одним из персонажей сравнивается с жизнью возле кладбища и уже не воспринимается как угроза, а как нечто повседневное: „Вот живут же японцы – у них там цунами, землетрясения. Вот где опасно. А у нас что? Жмур под окнами. Не воняет, есть не просит – уже хорошо. Это как рядом с кладбищем жить – только сначала неудобно, а потом живешь как-то, и ничего” (Polârinov 18).

То, что за этой приобретенной привычкой, можно сказать, выученной беспомощностью, скрывается глубокий страх, демонстрирует фольклор в романе, являющийся выражением коллективного бессознательного: с одной стороны, это ВСМ (взрослый с молотком) из детского фольклора и апокрифический святой Самаэль – „святой с молотком” – для взрослых. Эти образы отражают взаимный страх и разрыв связей между группами, которые по природе своей созависимы, но становятся друг для друга воплощением смерти и разрушения.

Этот коллективный опыт разрыва связей, ощущение нарушения границ между миром живых и мертвых на уровне отдельного человека проявляется в ССГ (выдуманный Поляриновым „синдром смещенного горя”): люди с ССГ начинают видеть в кадаврах мертвых детей, перед которыми испытывают чувство вины. И здесь определение „смещенный” указывает не только на перенос внутреннего горя на внешний объект, но и на смещение границ: люди с ССГ интернализируют внешний крах, живут в состоянии кризиса, неизжитой травмы, практически на границе между миром живых и мертвых, в итоге стирая, то есть нарушая ее.

На уровне частного человека разрыв личных связей, нарушение чувства принадлежности демонстрирует еще одна сюжетная линия романа – история семьи Силиных. Знаком общей деструктивности и смерти отмечены как вертикальные поколенческие (родители – дети), так и горизонтальные (брат и сестра) связи. Так, деструктивны отношения матери Ольги со своими многочисленными мужьями, которые все относились к одному типу: „бандиты или менты, потенциальные герои передачи «Криминальная Россия»” (Polârinov 74); деструктивен отец детей, страдающий ПТСР ветеран чеченских войн, „человек сложный, или, попросту говоря, скотина” (Polârinov 66), злоупотребляющий алкоголем и избивающий жену. Ольга по-своему любит детей, но дочь Даша все разговоры с матерью воспринимает как осаду и оборону крепости из-за агрессивной манеры общения – привычки вербально нападать на собеседника. Это тяжелое наследство: от матери у Даши – тяжелый характер и острый язык, у брата Матвея – патологическая вранье и самооправдание; от отца – ощущение опасности, а также хотя и в тривиализованной форме, но все же опыт столкновения со смертью (еще подростком, защищая мать и сестру, Матвей стрелял в отца, но не убил, зато впоследствии в выдуманных историях использовал этот случай для манипуляции, „убивая” отца разными способами и пытаясь таким образом разжалобить своих слушателей [Polârinov 68]).

Наконец, наиболее сложны отношения брата и сестры. При внешнем несходстве характеров и обусловленных гендерными и возрастными стереотипами ожиданий от каждого, их связывает взаимное предательство, приведшее к смерти ребенка: в детстве сначала Матвей оставил Дашу, провалившуюся в старое бомбоубежище, умирать вместе с другим провалившимся и в результате погибшим ребёнком, потом, уже будучи взрослой, Даша оставила умирать сорвавшуюся с заброшенного здания дочь Матвея Настю.

Внутренняя травма, нарушенные связи проявляются у обоих – сестры и брата – в чувстве своей оторванности от окружающих и окружающего мира в целом. Для Даши это выражается в образе дрейфующей, отколовшейся льдины, с которым она себя ассоциирует (Polârinov 220); для Матвея –

в образе перекаати-поля, кочевника (Polârinov 264): несмотря на то, он пытается вписаться в окружающий мир, сойти за своего по языку и поведению, он одинок и практически живёт в своей старой машине.

Так как именно Даша является центральным персонажем, объединяющим все сюжетные линии и смыслы текста (ее глазами, через несобственно-прямую речь, мы видим дистопическую Россию 2027 года и семейную историю, и всю мифологию кадавров), очевидно, что для автора этот опыт взаимодействия с катастрофой наиболее значим: это попытка осмыслить катастрофу – и внешнюю, и внутреннюю, – и проявляется она прежде всего в стремлении найти адекватный язык для описания своего опыта. Особенно это очевидно по контрасту с теми, кто скрывается за удобными, упрощенными пропагандистскими объяснениями, или кто, как Захарыч, который, являясь по собственному признанию носителем вируса войны: „война текла в его жилах вместо крови” (Polârinov 265), жонглирует утратившими в процессе многократных „ремиксов” какое-либо реальное значение пустыми формулами вроде „это новая нефть”, „это же чисто постмодерн” (Polârinov 267–268). На этом фоне принципиально важна мечта Даши о писательстве – параллельно изучению кадавров она постоянно думает о потенциальном романе. Важность этого поиска своего языка проявляется как в кольцевом для Дашиной линии мотиве поиска „своей песни” для экспедиции (об этом совете своего коллеги она вспоминает в самом начале романа и в конце линии повествования с ее непосредственным участием – перед исчезновением, после которого читатель встречается только с записью ее голоса), так и в лейтмотиве страха чужого голоса, нежелании попасть в чужой нарратив, остро ощущаемый Дашей на протяжении всего повествования. Так, она хочет написать о своем эмигрантском опыте, но боится попасть в общую эмигрантскую литературную традицию; в восприятии провинциальной, „одноэтажной России” она замечает несоответствие действительности и зависимость от неких общих идеологических концепций у своих коллег – немца Аккермана, описывающего „мудрость дикаря”, и российской исследовательницы с либеральными взглядами Родченко, увидевшей в провинциальной России непроглядную хтонь с бараками и агрессивным сбродом (Polârinov 43–44). О распространности такого подхода столичных жителей к провинции свидетельствует и замечание еще одного женского персонажа: Катерина, жительница деревни Варваровка, с возмущением рассказывает главной героине, как в изображении писательницы из города все местные жители превратились в дикарей (Polârinov 225).

На стилистическом уровне для Даши важно найти свой голос среди многоголосия романа, потому что текст Поляринова подчеркнуто полифоничен. Полифония в первую очередь вводится главами с названием *Контекст*

и маргиналии, которые включают в себя разные стилистически регистры: язык социологического научного исследования, журналистского расследования, официальный язык документации, язык художественной литературы и даже рецептов „с солью мертвого дитятки” – и каждый отражает окружающую реальность сквозь призму своей концепции. В отношении кадров и ССГ проблема также сводится в конце концов к отстаиванию права на несходство своего опыта в противовес удобным, устойчивым нарративам. Так, Катерина, чья история и для Даши становится главным толчком к собственному признанию, настаивает, что ее опыт столкновения со смертью дочери не похож на предлагаемые готовые объяснения: когда они вдвоем провалились под лед, это было не похоже на взаимные утешения пассажиров „Титаника”, о которых она читала; она также читала про материнский инстинкт и то, как он заставляет действовать мать в экстремальных ситуациях, но не находит его у себя; газеты писали про ее „трагедию”, совершенно не понимая ее реального состояния. Вслед за ней и Даша, пытаясь разобраться в своем поступке, отвергает удобные объяснения: чувство страха, ПТСР.

Несмотря на открытый финал (Даша исчезает, ее роман остается не написанным, она не получает ответы в своих поисках), значима сама постановка вопроса. Показательно, что своим исчезновением и свидетельством главная героиня как бы передает эстафету брату, заражает его своим беспокойством. Роман заканчивается черной страницей (до этого данный графический знак, появившийся дважды, ассоциировался с Дашей и ее травмой – невозможностью для нее выбраться из условного бомбоубежища – из тьмы, в которую она провалилась), теперь же, в эпилоге, действие которого происходит через несколько лет после основных событий, это опыт брата, наблюдающего за очередной попыткой властей уничтожить трупа, в котором он видит сестру.

Очевидно, у автора нет ответов о путях выхода из кризисной ситуации, что, видимо, связано с незавершенностью самой исторической эпохи, описываемой в романе, однако значима сама попытка осмысления, осознание катастрофы, ощущение нарушения границ нормальности. Поэтому в художественном мире романа потеря идентичности – способности отнести себя к той или иной группе, неустойчивое, пограничное состояние на разломе двух миров, которое испытывают персонажи с синдромом смещенного горя, обладает большей ценностью, чем попытки как-то нормализовать, закрыть глаза на травматический опыт. Поэтому принципиальную смысловую важность в художественном мире романа Поляринова *Кадавры* получает категория пограничности, проявляющаяся на всех доминантных уровнях художественной модели – в пространственно-временной организации и в концепции человека.

References

- Birger, Liza. „*Kadavry* – antiutopiâ o Rossii budušego, gde posle tainstvennoj katastrofy mertvye deti, pokrytye sol'û, stanovât sâ pričinoy novyh bedstvij”. *Meduza*, 8.06.2024. Web. 15.11.2025. <https://meduza.io/feature/2024/06/08/kadavry-antiutopiya-o-rossii-buduschego-gde-posle-tainstvennoj-katastrofy-mertvye-deti-pokrytye-solyu-stanovyatsya-prichinoy-novyh-bedstviy>.
- Burke, Peter. „Identity”. *The Cambridge handbook of social theory*. Ed. Peter Kivisto. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, s. 63–78.
- Claeys, Gregory. *Dystopia: A natural history*. Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Čameev, Aleksandr. „Antiutopiâ: k voprosu o termine i harakternyh čertah žanra”. *Žanr i literaturnoe napravlenie: edinstvo i nacional'noe svoeobrazie v mirovom literaturnom processe*, 11, 2007, s. 61–63.
- Čancev, Aleksandr. „Fabrika antiutopij: Distopičeskij diskurs v rossijskoj literature serediny 2000-h”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 4, 2007. Web. 15.11.2025. <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/fabrika-antiutopij.html>.
- Èpple, Nikolaj. *Neudobnoe prošloe: pamât' o gosudarstvennyh prestupleniâh v Rossii i drugih stranah*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2022.
- Fedorov, Fedor. *Hudožestvennyj mir nemeckogo romantizma: Struktura i semantika*. Moskva, MIK, 2004.
- Gularân, Artem. *Žanr al'ternativnoj istorii kak sistemnyj indikator social'nogo diskomforta*. 2006. Web. 15.11.2025. https://samlib.ru/f/forum_a_i/doclad1.shtml.
- Lanin, Boris. „Anatomiâ literaturnoj antiutopii”. *Obšestvennye nauki i sovremennost'*, 5, 1993, s. 154–163.
- Lanin, Boris. „Russkaâ utopiâ, antiutopiâ i fantastika v novom social'no-kul'turnom kontekste”. *Problemy sovremennoho obrazovaniâ*, 1, 2014, s. 161–169.
- Nikolaev, Dmitrij. *Russkaâ proza 1920 – 1930-h godov: avantûrnaâ, fantastičeskaâ i istoričeskaâ proza*. Moskva, Nauka, 2006.
- Ohotnikov, Dmitrij. „Aleksěj Polârinov. Kadavry”. *13 lučših knig 2024 goda: itogi pervogo polugodiâ. Kinopoisk*, 2.07.2024. Web. 15.11.2025. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4009627/>.
- Persianinov, Roman. „*Kadavry*: čem pugaet novaâ kniga Alekseâ Polârinova – o Rossii s zastyvšimi mertvecami”. *T-Ž*, 26.03.2024. Web. 15.11.2025. <https://t-j.ru/kadavri-review-2024/>.
- Polârinov, Aleksej. *Kadavry*. Moskva, Inspiria, 2024.
- Roganov, Artem. „Sindrom smešennogo gorâ u pokoleniâ millenialov: o romane Alekseâ Polârinova *Kadavry*”. *Gor'kij*, 12.06.2024. Web. 15.11.2025. <https://gorky.media/reviews/sindrom-smeshennogo-gorya-u-pokoleniya-millenialov/>.
- Rotberg, Robert I., ed. *When states fail: Causes and consequences*. Princeton, Princeton University Press, 2004.
- Taylor, Andrew. *State failure*. London, Palgrave MacMillan, 2013.
- Ûzefovič, Galina. „Ranâšij i iscelâušij: Galina Ûzefovič – o romane *Kadavry* Alekseâ Polârinova”. *Kinopoisk*, 4.04.2024a. Web. 15.11.2025. <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4009284/>.
- Ûzefovič, Galina. *Telegram-kanal Ryba Lotsman*. 4.04.2024b. Web. 15.11.2025. https://t.me/ryba_lotsman.
- Vasiliev, Ânur. „Aleksěj Polârinov. Kadavry”. *Zvezda*, 11, 2024. Web. 15.11.2025. <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4930>.

