

## **Внешнее vs внутреннее: пространственная оппозиция в «Балканской трилогии» М. Вишнека**

Усачёва Анастасия Викторовна  
Младший научный сотрудник  
Институт славяноведения РАН  
119334, Ленинский проспект, д. 32-А, Москва, Российская Федерация  
E-mail: a.usacheva@inslav.ru  
ORCID: 0000-0003-1980-9451

### **Цитирование**

*Усачёва А. В.* Внешнее vs внутреннее: пространственная оппозиция в «Балканской трилогии» М. Вишнека // Славянский альманах. 2025. № 3–4. С. 233–244. DOI: 10.31168/2073-5731.2025.3-4.12

Статья поступила в редакцию 01.08.2025.

Рецензирование завершено 10.09.2025.

Статья принята к публикации 16.09.2025.

### **Аннотация**

В статье исследуются пространственные оппозиции в двух пьесах «Балканской трилогии» Матея Вишнека – «О женской сексуальности как поле боя в боснийской войне» (1996–1997) и «Слово *прогресс*, произнесенное мамой, звучало ужасно фальшиво» (2005). Анализируются бинарные структуры (внешнее / внутреннее, Запад / Балканы, жизнь / смерть, открытое / закрытое) на физическом, символическом и телесном уровнях, раскрывается их роль в репрезентации травмы балканских конфликтов. Представленные оппозиции выражают амбивалентность пространств: Балканы как локус страдания и памяти противопоставлены Западу, символизирующему порядок и вместе с тем цинизм; открытый мир как живой и несущий возможности, однако кажущийся небезопасным, противопоставлен закрытому миру как неопасному, но неживому. Границы (государственные, телесные, символические) выступают ключевыми элементами поэтики пьес. На телесном уровне исследуется утрата субъектности (изнасилование, проституция) и ее восстановление через действие. Несмотря на мрачный контекст, финалы пьес предлагают оптимизм: герои обретают агентность, выбирая между интеграцией во «внешний» мир

или возрождением «внутреннего» (родина / дом). В статье подчеркивается, что для Вишнека преодоление травмы связано с активным освоением пространства и возвращением контроля над собственной историей.

Ключевые слова

*Пространство, Вишник, драматургия, война на Балканах.*

Матей Вишник (р. 1956) – современный румынско-французский журналист, писатель, поэт и драматург. Родившись в Румынии и эмигрировав во Францию в 1987 г., с 1990 г. он живет на две страны, пишет на обоих языках и издает свои произведения и там, и там. Сборник «Балканская трилогия» увидел свет в 2016 г. В него вошли пьесы разных лет: «О женской сексуальности как поле боя в боснийской войне» (1996–1997), «Слово *прогресс*, произнесенное мамой, звучало ужасно фальшиво» (2005) и «Западный Экспресс» (2009). В этой статье для анализа выбраны первые две, объединенные общей темой: война на Балканах<sup>1</sup>. В них автор рассказывает о сложной судьбе региона и вербализует свой опыт непосредственного свидетеля: в основу лег новостной материал, с которым Вишник работал в последнее десятилетие XX в. как радиожурналист, а также «тревоги этой профессии»<sup>2</sup>.

Пьесу «О женской сексуальности...» Вишник начал писать еще до окончания войны. Между 1992 и 1996 гг. он почти ежедневно передавал по радио новости, анализ событий, комментарии и интервью о происходящем на территории бывшей Югославии. Тогда же у него впервые возникло чувство одновременно ярости и бессилия – сам факт информирования публики о происходящем не казался чем-то достаточным: «Мы, журналисты, как вороны: помогаем хоронить, но никогда не встаем между убийцей и жертвой, не отклоним ни одной пули и всегда слишком поздно приезжаем в места, где нам надо было бы быть раньше, чтобы сохранить человеческие жизни»<sup>3</sup>.

---

1 Третья пьеса трилогии осталась за скобками по двум причинам: во-первых, у нее другая тематика (стереотипы о Балканах и Восточной Европе), во-вторых, для достижения своих целей автор использует иные нарративные стратегии, а пространственные оппозиции не играют существенной роли в поэтике «Западного Экспресса».

2 *Vişniec M. Despre enigma numită om // Vişniec M. Trilogia balcanică. Bucureşti, 2016. P. 7.* Здесь и далее перевод с румынского языка выполнен автором статьи.

3 *Ibid.*

Вишнек-журналист начал терять веру, и тогда на помощь пришел Вишнек-писатель: «Совершенно ясно, что внутри меня на протяжении 25 лет существует расщепление личностей. Журналист, живущий во мне, стал пессимистом и говорит себе, что человечество свихнулось, что человек остается иррациональным, что прогресс – это химера, а главная специализация человечества – систематически повторять ошибки прошлого. Писатель во мне продолжает верить в человека, в его способность возводить светлые моральные конструкции, в его могущество преодолеть лимиты и идти навстречу цивилизации, осознавать противоречия и выйти победителем из борьбы с самим собой»<sup>4</sup>. В итоге Вишнек-писатель смог вызвать более широкий резонанс, чем Вишнек-журналист: пьеса о боснийках, подвергнувшихся сексуальному насилию, и о самом сексуальном насилии как военной стратегии ставится уже более 20 лет и переведена на 15 языков. Очевидная востребованность этой темы привела к тому, что драматург продолжил исследование механизмов, «которые за одну ночь превращают людей в чудовищ»<sup>5</sup>, – почти десять лет спустя он опубликовал «Слово *прогресс...*», в котором рассказал о возвращении в разоренный дом и о поисках своих мертвых. «Европа построена на огромном слое трупов»<sup>6</sup>, – так пояснил Вишнек выбор тематики в интервью румынскому периодическому изданию о литературе и культуре «Обсерватор Културал».

На сопоставлении (и противопоставлении) внешнего и внутреннего, открытого и закрытого миров строится поэтика обеих пьес. Эта пространственная оппозиция решается автором сразу на нескольких уровнях, от физического (Запад / Балканы, снаружи / внутри) до символического (день / ночь, жизнь / смерть, общественное / частное) и телесного (молчание / речь, субъектность / объектность). Отношение к каждой из частей оппозиции в пьесах предстает амбивалентным: и внутреннее, и внешнее пространства несут каждое свои опасности и свободу, только от героев зависит, в пользу какого из них будет сделан выбор и какое будет присвоено и освоено. С этими двумя мирами тесно связан и образ границы, который является многоплановым и решается в каждом аспекте по-разному.

---

4 Ibid. P. 9.

5 Ibid. P. 8.

6 Șimonca O. «O noua generație de regizori descoperă piesele mele». Interviu cu Matei Vișniec // Observator Cultural. 2005. № 265 (60). URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-noua-generatie-de-regizori-descopera-piese-le-inter-viu-cu-matei-visniec-2/> (дата обращения: 28.07.2025).

Сюжет пьес, как характерно для Вишнека, отдающего дань театру абсурда, довольно незамысловат. В «О женской сексуальности...» всего два персонажа: американка Кейт и боснийка Дорра. Действие разворачивается в неврологической клинике (бывшем американском военном госпитале – это важная деталь, которая делает его пограничным местом между миром и войной), расположенной на Боденском озере. Кейт записывает свидетельства женщин, пострадавших во время войны от сексуализированного насилия. Пьеса открывается сценой, в которой Кейт читает отрывки из своих заметок: «В межэтнических войнах женское тело становится полем боя. Феномен, наблюдаемый в Европе в конце XX века»<sup>7</sup>. Дорра – пациентка клиники, пережившая групповое изнасилование, беременная и находящаяся в глубокой депрессии, вызванной травмой (в первых сценах она никак не реагирует на реплики Кейт)<sup>8</sup>. Сначала Дорре (и читателю) кажется, что американка приходит изучать ее случай, однако с развитием действия становится понятно, что Кейт – такая же пациентка, травмированная своим опытом работы в качестве психолога при эксгумации тел из братских могил (сцена 21)<sup>9</sup>.

Пьеса «Слово *прогресс...*» рассказывает о двух беженцах где-то на Балканах, отце и матери, вернувшихся в разоренный войной, сгоревший дом. Война то ли закончилась, то ли приостановилась на мгновение. Они старики, но неизвестно, действительно ли им много лет или же они постарели после смерти сына и вынужденного отъезда из дома, деревни, страны. Старики поселяются в уцелевших развалинах. Мать находится в состоянии прострации, а отец действует – без усталости, ежедневно копает то ли ямы, то ли колодцы. Соседи считают его сумасшедшим, но выясняется, что у него есть цель: найти останки убитого сына, без которых мать не может оплакать свою утрату и скорбеть, чтобы научиться жить дальше. Эта пьеса интересна также тем, что Вишнек предлагает два варианта заключительной сцены на выбор, речь о чем пойдет ниже.

Самая крупная и очевидная пространственная оппозиция в обеих пьесах – Запад / Балканы. И Балканы здесь предстают миром травмы и хаоса, закрытым миром, где уничтожена память о счастливым

---

<sup>7</sup> Vişniec M. Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul de Bosnia // Vişniec M. Trilogia balcanică. P. 15.

<sup>8</sup> Фоер Л., Климовкина К. Травма: Что она с нами делает и что мы можем сделать с ней. М., 2025. С. 17–18.

<sup>9</sup> Vişniec M. Despre sexul... P. 50–52.

прошлом и осталась только боль. Символом его становится сгоревший дом стариков. Дорра тоже говорит: «Я больше не хочу увидеть свой дом, потому что у меня нет дома», «Все, что я хочу, – уехать подальше от этого проклятого места, от этого места ужаса»<sup>10</sup>. С одной стороны, Запад противопоставлен Балканам как пространство порядка, выздоровления (не зря клиника находится именно в городе Констанц, на границе Германии и Швейцарии), с другой – поднимается тема расчетливого использования ситуации на Балканах в своих интересах. Например, Дорра считает, что американцы изучают страдания боснийских женщин, чтобы получать гранты и углублять свои знания о психологии жертв. В «Слове *прогресс...*» выясняется, что дочь стариков вынуждена была зарабатывать себе на жизнь в Западной Европе проституцией. Кроме того, в этой пьесе возникает образ государственной границы, появившейся после распада Югославии, она проходит теперь по бывшему фруктовому саду и начерчена при непосредственном участии Запада<sup>11</sup>. Отец вынужден нелегально переходить ее по ночам в поисках могилы сына. Символ Запада – это и новый сосед стариков, пытающийся купить их дом, чтобы сделать там мотель («Я его назову “ОТЕЛЬ Европа”... Люди сегодня ездят туда-сюда. Я уже даже приготовил вывеску, на которой написано “ОТЕЛЬ Настоящая”<sup>12</sup> Европа”...»<sup>13</sup>). Финал обеих пьес оптимистичен, хотя герои принимают противоположные решения: Дорра подает прошение об убежище, выйдя таким образом за «балканскую» границу, а дочь стариков решает остаться («Я вижу, что дом и не сгорел полностью. Мы его отстроим заново»<sup>14</sup> – это последняя реплика в обоих вариантах заключительной сцены, предложенных Вишнеком).

Вторая оппозиция на физическом уровне – снаружи / внутри. В ее рамках в пьесах есть герои, относящиеся к открытому миру и к закрытому. В «Слове *прогресс...*» закрытому миру принадлежит мать. Вернувшись домой, она больше уже никуда не выходит, а ее муж, напротив, деятелен: помимо поисков сына, он посещает соседа, ходит в закусочную выпить с односельчанами. В «О женской сексуальности...» закрытому миру принадлежит Дорра, сидящая в своей

10 Ibid. P. 66.

11 *Vişniec M. Cuvântul progres rostit de mama suna atât de fals // Vişniec M. Trilogia balcanică. P. 85.*

12 В оригинале – «Hotel Europa Complet», где «complet» означает «полный, целый».

13 Ibid. P. 85.

14 Ibid. P. 141, 142.

комнате. В сцене 2 Кейт рассказывает, как хорошо в парке, пахнет весной, предлагает выйти; «Дорра молчит и неподвижно сидит на стуле, глядя в пустоту»<sup>15</sup>. В сцене 4 Кейт предлагает Дорре выбрать какую-нибудь еду из меню, а в 11-й приглашает ее в общую гостиную, где разведен камин; все это время «Дорра сидит неподвижно на стуле»<sup>16</sup>. Эта ремарка повторяется рефреном в начале нескольких сцен, описывающая внешнее проявление травмы боснийки. Кейт, женщина из открытого мира, несмотря на то что тоже является пациенткой, приходит и уходит, у нее есть возможность вернуться домой, в Америку. Дорра, хотя и говорит в сцене 19, что хочет уйти отсюда, в рамках действия пьесы так ни разу и не покидает безопасное пространство своей комнаты. Поворотная в ее судьбе прогулка в парке, повлиявшая на решение оставить ребенка и просить убежище, остается за кадром, мы узнаем о ней только из письма Кейт в финале пьесы.

С оппозицией снаружи / внутри в пьесе «О женской сексуальности...» тесно связана еще одна, символическая: день / ночь. День – время Кейт, это «открытое» пространство: женщина ходит на прогулки, проводит время в общей гостиной, несколько раз приносит Дорре из парка свежие цветы, являющиеся символом жизни и свободы. Границы этого пространства проницаемы, их обозначениями являются дверь и окно комнаты (и на протяжении первой трети пьесы Кейт пытается разомкнуть эту границу для Дорры, то приглашая ее выйти, то подзывая к окну вдохнуть свежий весенний воздух). Ночь – время Дорры, пространство «закрытое», его символами являются кровать (казенная, с инвентарным номером, оставшаяся от военных), одеяло, а также зеркало над раковиной, в которое в уединении кричит боснийка. Хотя в европейской культуре зеркало может символизировать портал в другой мир, в этой пьесе оно, скорее, отражает всю ту же тьму, замкнутость комнаты и отчаяние Дорры. Сходятся дневной и ночной миры тоже символически – вечером: боснийка начинает доверять американке, они становятся приятельницами и именно по вечерам пьют вино, разговаривают о войне, Балканах и балканских мужчинах-националистах, рассказывают друг другу свои жизненные истории.

В обеих рассматриваемых пьесах важным является противопоставление жизнь / смерть. Его тоже можно отнести к пространственному, потому что жизнь, в авторской философии Вишнека, – это движение и открытость будущему, возможность уйти, а смерть,

---

<sup>15</sup> *Vişniec M.* Despre sexul femeii... P. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 25.

соответственно, – застывание, вынужденная привязанность к одному месту<sup>17</sup> (это может быть как могила, так и невозможность для души перейти в мир иной). Образ могилы – один из центральных в обоих произведениях. Разумеется, это замкнутое пространство. Образ проявляется как буквально – общие захоронения в обеих пьесах, – так и в символическом значении: «Твой живот – это общая могила, Дорра. Когда я думаю о твоём животе, я вижу общую могилу, полную высушенных тел [...]. И в этой общей могиле, смотри, кто-то шевелится... Какое-то существо... Среди всех этих мертвых находится живое существо [...]. Твой ребенок – выживший [...]. Он должен быть спасен... вытащен из общей могилы»<sup>18</sup>. Этому нерожденному ребенку автор противопоставляет саму Дорру, которая жива, но мечтает о смерти:

Кейт: Дорра, ты должна жить.

Дорра: Я не уверена, что хочу жить, Кейт.

Кейт: Ты обязана жить, Дорра.

[...]

Дорра: Не жизнь сильнее.

[...]

Дорра: Смерть сильнее всего<sup>19</sup>.

В итоге боснийка решает жить, но это требует от нее больших ресурсов и внутренней работы.

В «Слове *прогресс...*» Вишнек предоставил постановщику (и читателю) выбрать один из двух финалов и решить, кто из героев принадлежит миру мертвых, а кто – миру живых. Каждый раз, садясь за стол, мать ставит три тарелки: для себя, мужа и – перед пустым стулом – для сына. Сын, очевидно, мертв, его призрак (или душа) пытается общаться с родителями, дать им утешение. Однако родители его не слышат: «Иногда я говорю часами, а она [мать. – А. У.] меня не слушает, не смотрит на меня и даже не плачет»; «С самого утра, как вы

---

17 Такая трактовка жизни и смерти характерна для многих пьес Вишнека, называвшего своими учителями драматургов театра абсурда. Писатель полемизирует с ними, считавшими, что ничто не имеет смысла, богу нет дела до человека, а ожидание или беспредметные разговоры – это и есть жизнь. Для Вишнека жизнь – выход за пределы абсурда, который возможен через действие (финалы многих его пьес – «Последний Год», «Женщина-мишень и 10 ее любовников», «Яма в потолке», «Представь, что ты бог» и др. – подтверждают этот тезис).

18 *Vişniec M. Despre sexul femeii...* P. 65.

19 *Ibid.* P. 35.

вернулись, я с вами все здороваюсь, а вы не отвечаете»<sup>20</sup>. Сын привязан к дому: «Я остался дома и ждал вас здесь. Уже прошло четыре года, как я вас жду»<sup>21</sup>. Он приводит с собой на обед друзей – солдат, погибших на этой земле в других войнах, это те, чьи останки находит отец, раскапывая могилы. Сын пытается представить гостей родителям, но, разумеется, те их не видят и не слышат, как и сына. Дочь точно жива – она появляется, «таща за собой чемодан»<sup>22</sup>, в предпоследней сцене, а в начале пьесы упоминается, что она работает на Западе и присылает родителям деньги<sup>23</sup>. С матерью и отцом, однако, все сложнее. Первый вариант финала предполагает, что они живы: дочь садится с ними за стол и говорит: «Мы снова собрались дома все вместе»<sup>24</sup>. Женщина противопоставляет себя брату и пытается добиться внимания от матери, которая смотрит в мир мертвых, не замечая живых: «Отец со мной разговаривает, когда мы одни в саду. А ты притворяешься, что меня не видишь. Как будто я не существую. Как будто я умерла. [...] Только я не умерла. Я здесь, я вернулась. Я говорю с тобой»<sup>25</sup>. Наконец, мать смотрит на дочь и видит ее, приносит на стол не три тарелки, как раньше, а четыре, кладет ей еду и ставит еще один стул. В начальной авторской ремарке также указано, что на сцене присутствуют три человека. В таком варианте финала вероятна трактовка, что общающийся с дочерью отец относится к миру живых, куда постепенно возвращается и принявшая ее мать.

Во втором варианте 25-й сцены Вишник показывает, что дочь пытается общаться с родителями, но у нее ничего не выходит: она сидит одна за столом, на котором три тарелки, «справа от нее – пустой стул, слева от нее – пустой стул»<sup>26</sup>. Пьеса закольцовывается, дочь произносит те же слова, что и сын в сцене 3: «Я с вами здороваюсь, а вы мне не отвечаете. Почему? [...] Почему вы притворяетесь, что не слышите меня?»<sup>27</sup> Поскольку пустые стулья в пьесе символизируют умерших, можно утверждать, что родителей уже тоже нет в живых. Возможно, они умерли, пока дочь добиралась пешком домой. Так как известно, что дочь жива, возникает предположение, что родители в этом варианте финала не принадлежат

---

20 *Vişniec M. Cuvântul progres...* P. 80, 79.

21 *Ibid.* P. 79.

22 *Ibid.* P. 140.

23 *Ibid.* P. 103.

24 *Ibid.* P. 141.

25 *Ibid.* P. 140.

26 *Ibid.* P. 141.

27 *Ibid.* P. 141–142.



ни миру мертвых, ни миру живых, потому что не видят и не слышат ни умершего сына, ни живую дочь. Вероятно, такое «зависание» символически обозначает травматическое переживание ужасов войны и потери детей, травму, от которой невозможно оправиться без посторонней помощи и которая заставляет избегать настоящей жизни<sup>28</sup>. Кроме того, это междумирье может быть символом Балкан, застывших, по Вишнеку, между миром и войной, «открытой раной Европы»<sup>29</sup>.

Жизнь и смерть, являясь не только символами, но также и физиологическими состояниями, подводят к телесному уровню пространственных оппозиций. С одной стороны, это тело как частное и общественное. Изнасилование, будучи действием, совершенным против воли, является актом отчуждения права на субъектность и на распоряжение собственным телом. Именно поэтому беременность воспринимается Доррой тоже как насилие над ней, словно внутри нее живет чужой: «Оно слишком много ест! Оно все время голодно! Это чудовище все время голодно. Оно меня грызет, пожирает меня изнутри [...]. Оно цепляется за мои внутренности... Ранит меня»<sup>30</sup>. Кейт усугубляет диссоциацию Дорры с телом, настаивая, что та должна обязательно родить ребенка («спасти»), что она не может его ненавидеть и проч. Именно ощущение себя объектом становится для боснийки одной из причин нежелания жить: смерть мыслится ею как способ вернуть себе субъектность через контроль («...я знаю, как умру. Но я еще не решила, когда я умру. [...] Я тебе скажу скоро, накануне...»<sup>31</sup>). Однако в итоге она находит иной выход – принять свой опыт, свою беременность и свою способность жить с этим.

В «Слове *прогресс...*» показан другой вариант отчуждения субъектности, не менее травмирующий, – проституция как обобществление женского тела. Здесь героиня присваивает свою агентность буквально – покинув бордель, хотя, по ее мнению, родители не разговаривают с ней по возвращении, потому что стыдятся: «...вы на меня совсем не смотрите. Что я сделала, чтобы это заслужить? Все случилось как случилось. Ничего уже не поделаешь»<sup>32</sup>. И, возможно, для дочери решение отстроить сгоревший дом – это дальнейшие шаги по обретению власти и контроля на своей жизнью и судьбой.

28 Фоер Л., Климочкина К. Травма... С. 14.

29 Vişniec M. Despre enigma... P. 7.

30 Vişniec M. Despre sexul femeii... P. 56.

31 Ibid. P. 36.

32 Vişniec M. Cuvântul progres... P. 142.

Еще одно выражение внешнего и внутреннего на телесном уровне – это противопоставление молчания и речи (или крика), встречающееся в обеих пьесах. Первая начинается с того, что Кейт, принадлежащая, как уже было сказано, внешнему миру, приходит днем и разговаривает, а боснийка в первой трети действия ничего ей не отвечает (Вишник это показывает многоточием напротив имени Дорры в диалогах). Говорит (точнее, кричит) она ночью, в «свое» время, «съежившись в кровати, под одеялом»: «Я тебя ненавижу. Я тебя ненавижу»<sup>33</sup>. Сцена 6 состоит целиком из одного этого предложения, повторенного 32 раза. Сохраняя молчание в присутствии Кейт, в одиночестве Дорра выдает монологи, обращенные к зрителям (например, про балканских мужчин в сцене 12, занимающей три страницы – это вообще одна из самых длинных сцен пьесы). Здесь молчание и речь являются границами закрытого и открытого миров. Как только боснийка начинает вести с американкой полноценные диалоги, происходит ее постепенный выход изнутри вовне.

Во второй пьесе молчание и речь играют несколько иную роль, хотя тоже связанную с внутренним и внешним. Они становятся границей между миром мертвых и живых: сын разговаривает с другими погибшими солдатами, но не может быть услышан своими родителями; мать (а в другом варианте финала и отец) не отвечает дочери, не слышит и не видит ее. В этой пьесе возможность диалога также означает выход вовне, как минимум – на один уровень бытия.

Сравнивая способы выражения оппозиции внутреннего и внешнего в обеих пьесах, можно увидеть, что в «О женской сексуальности...» она символическая, а в «Слове *прогресс*...» это противопоставление часто становится буквальным. Также и граница в первом произведении является скорее символической и при этом проницаемой (комната, из которой можно выйти; страна, которую можно покинуть; тело как граница, которую преодолает ребенок, родившись). Во втором же граница буквальная (линия, прочерченная рядом с домом стариков) и часто непроницаемая (персонажи, находящиеся на разных планах бытия, не слышат, не видят и не находят друг друга; сын не может, по-видимому, покинуть дом). Однако в обоих случаях положительный исход возможен, когда человек решает действовать, тем самым возвращая себе агентность. Вероятно, именно эта способность вселяет оптимизм в Вишника-писателя, когда речь идет о «загадке под названием человек»<sup>34</sup>.

33 Vişniec M. Despre sexul femeii... P. 20.

34 Vişniec M. Despre enigma... P. 10.

## Источники и литература

Фоер Л., Климошкина К. Травма: Что она с нами делает и что мы можем сделать с ней. М.: Альпина Паблишер, 2025. 311 с.

Şimonca O. «O noua generație de regizori descoperă piesele mele». Interviu cu Matei Vişniec // *Observator Cultural*, 2005. № 265 (60). URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-noua-generatie-de-regizori-descopera-piese-le-me-le-interviu-cu-matei-visniec-2/> (дата обращения: 28.07.2025).

Vişniec M. Cuvântul *progres* rostit de mama suna atât de fals // Vişniec M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016. P. 71–142.

Vişniec M. Despre enigma numită om // Vişniec M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016. P. 7–10.

Vişniec M. Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul de Bosnia // Vişniec M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016. P. 13–70.

Vişniec M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016. 305 p.

## References

Foer, L., Klimochkina, K. *Travma: Chto ona s nami delaet i chto my mozhem sdelat' s nei*. Moscow: Alpina Publisher, 2025, 311 p.

Şimonca, O. “«O noua generație de regizori descoperă piesele mele». Interviu cu Matei Vişniec.” *Observator Cultural*, 2005, No 265 (60). URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-noua-generatie-de-regizori-descopera-piese-le-me-le-interviu-cu-matei-visniec-2/> (accessed: 28.07.2025).

Vişniec, M. “Cuvântul *progres* rostit de mama suna atât de fals.” Vişniec M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016, pp. 71–142.

Vişniec, M. “Despre enigma numită om.” Vişniec M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016, pp. 7–10.

Vişniec, M. “Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul de Bosnia.” Vişniec M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016, pp. 13–70.

Vişniec, M. *Trilogia balcanică*. Bucureşti: Humanitas, 2016, 305 p.

DOI: 10.31168/2073-5731.2025.3-4.12

A. V. Usacheva

### External vs. Internal: Spatial Opposition in M. Vişniec’s “Balkan Trilogy”

Anastasiia V. Usacheva

Junior Research Fellow

Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences

119334, Leninsky Prospect 32-A, Moscow, Russian Federation

E-mail: a.usacheva@inslav.ru

ORCID: 0000-0003-1980-9451

#### Citation

*Usacheva A. V.* External vs. Internal: Spatial Opposition in M. Vişniec's "Balkan Trilogy" // *Slavic Almanac*. 2025. № 3–4. P. 233–244 (in Russian). DOI: 10.31168/2073-5731.2025.3-4.12

Received: 01.08.2025.

Revised: 10.09.2025.

Accepted: 16.09.2025.

#### Abstract

The article explores spatial oppositions in two plays by Matei Vişniec from the "Balkan Trilogy" – "The Body of a Woman as a Battlefield in the Bosnian War" (1996–1997) and "The Word *Progress* on my Mother's Lips Doesn't Ring True" (2005). It analyzes binary structures (external/internal, West/Balkans, life/death, open/closed) at physical, symbolic, and corporeal levels, revealing their role in representing the trauma of the Balkan conflicts. These oppositions express the ambivalence of spaces: the Balkans as a locus of suffering and memory are contrasted with the West, symbolizing order yet also cynicism; the open world, while offering possibilities, appears unsafe and is opposed to the closed world as non-threatening yet lifeless. Boundaries (national, bodily, symbolic) serve as key elements of the plays' poetics. At the corporeal level, the loss of agency (through rape, prostitution) and its restoration through action are examined. Despite the grim context, the plays' endings offer optimism: characters regain agency by choosing between integration into the "external" world or revival of the "internal" one (homeland/home). The article emphasizes that for Vişniec, overcoming trauma involves actively inhabiting/reclaiming space and regaining control over one's own history.

#### Keywords

*Space, Vişniec, dramaturgy, War in the Balkans.*