

картина страшного суда Мармеладова и т. д.); сознание же неподлинное «заперто» в непреодоленном, плотном пространстве (вечность как «аршин пространства», «банька с пауками» Свидригайлова, могильное бытование в «Бобке», могила «русского прогрессиста» в «Сне смешного человека» или даже крокодил «Пассажа в пассаже»).

Устремленное к крайним пределам пространство Достоевского имеет выраженную тенденцию к поляризации. Последнее реализуется не только как бесконечное — малое, любое локальное, «срединное» (В. Н. Топоров) пространство также обычно стремится к поляризации и дроблению, к размежеванию внутри самого себя, — что диктуется диалогической доминантой произведения, самым типом художественного мышления Достоевского. Размежевываясь, пространство создает внутри себя «поле» драматического напряжения, как бы «намагничивается» собственными полюсами. Наиболее ярко поляризованное пространство явлено в пороге (на линии столкновения двух смысловых пространств), в контрастной светотеневой моделировке среды, предстает как верх и низ лестницы, как раздробленное перегородками помещение, как его деформированность («безобразно» острый и тупой углы в комнате Сони) и т. д. Драматизм пространства, его внутренняя напряженность реализованы в поляризации. Очевидно, что последняя является пространственным эквивалентом диалогизма; среда как бы стремится структурно соответствовать диалогическому бытованию героев, подчеркивает, усиливает, а то и организует диалогическую (биполярную) ситуацию.

Наряду с подробно описанным М. М. Бахтиным пространством порога, поляризованная среда Достоевского представляется столь же принципиально значимой для всей поэтики писателя.

Обращенность героев к полюсам самосознания и бога находит пространственное соответствие в авторской активизации «оплотненной» и бесконечной среды. При этом «оплотненное» малое пространство напряженно бытует у Достоевского в явном или редуцированном контексте бесконечности. Сложное «развертывание» духовности героя в пространственных пределах «плотного» и бесконечного миров, драматический прорыв от первого ко второму — одна из определяющих особенностей многих героев писателя.

Первопринцип контрастного со-поставления, со-бытования, глубоко лежащий в поэтике Достоевского, организует и структуру художественного пространства, создавая бесконечное «поле» значений в сфере напряженного взаимодействия пространственных полюсов в прозе писателя.

Т. А. КАСАТКИНА

КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ВОСПРИЯТИИ ЛИЧНОСТИ ТРАГИЧЕСКОЙ МИРООРИЕНТАЦИИ (РАСКОЛЬНИКОВ)

Сущность трагического неоднократно определялась эстетиками и литературоведами; акцент в этих определениях справедливо делался на неразрешимости конфликта между высшими и одинаково дорогими, но объективно несовместимыми ценностями.¹ Трагический тип отношения к миру возникает на стыке двух типов отношения, двух систем ценностей, воспринимаемых личностью. Он утверждает абсолютность каждой ценностной системы, обеих ценностных ориентаций, двух оснований ценностей. Таким образом, трагизм утверждает абсолютность, неразрешимость самого противоречия, поскольку ценностные системы не могут существовать, а выбор связан с утратой² той или другой ценности, жизненно важной для субъекта. Поскольку существенной разницы в самом наборе ценностей внутри ценностных систем нет и быть не может (если бы она была, противостояние было бы невозможно, исчезло бы общее основание, необходимое для противопоставления), то различаются эти системы иерархией ценностей, «ценой», которую в каждой системе «дают» за определенную ценность. Поскольку каждая система притязает на универсальность, а верховная ценность каждой системы — на абсолютную «цену», личность, попавшая в такую ситуацию, оказывается поистине в трагическом положении. В общем случае противостоящими системами являются эпическая и героическая ценностные ориентации, представленные в романе «Преступление и наказание» как вера в Бога и теория Родиона Раскольникова.

Традиционно пытаются отыскать истоки теории в бедственном положении героя, в ужасе окружающей обстановки, в свойственных юности притязаниях на величие и стремлении сделать счастливыми всех и немедленно, а главное, устроить мир по справедливости. Все это, конечно, присутствует. Но чтобы побудить личность к

¹ См., в частности, разработку этого вопроса у Ф. Шеллинга, опиравшегося на рассуждения Аристотеля: Шеллинг Ф. *Философия искусства*. М., 1966. С. 398—406.

² Точнее было бы сказать — с понижением «цены», с подчинением одной абсолютной ценности другой — что переводит ее в план относительный, предполагает жертвование ею при столкновении с абсолютной ценностью данной системы.

действию теоретическому и практическому, нужна еще и уверенность, что кроме тебя это сделать некому. То есть надо увериться в небытии Божиим. Эта мысль — одна из самых глубоко выстраданных Достоевским. Чаше цитируются те места из его писем и записных книжек, где она выражена более общо и более расплывчато: «Отвергнув Бога, человечество может дойти до удивительных результатов...». Но Достоевский знал, что именно герою, человеку, решившему переделать мир по справедливости, переустроить все для всеобщего счастья, необходимо отвергнуть Бога — в противном случае его притязания смешны и неприличны. В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский пишет о своем знакомстве с Белинским: «В первые дни знакомства привязавшись ко мне всем сердцем, он тот час бросился, с самою простодушною торопливостью, обращать меня в свою веру (...). Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма. В этом много для меня знаменательного, — именно удивительное чутье его и необыкновенная способность глубочайшим образом проникаться идеей. Интернационалка в одном из своих воззваний (...) начала прямо с знаменитого заявления: „мы прежде всего общество атеистическое“, т. е. начала с самой сути дела; тем же начал и Белинский (...) Как социалисту, ему следовало прежде всего низложить христианство; он знал, что революция непременно должна начаться с атеизма» (21, 10). В сущности любая попытка устроения мира своими силами и по своему разумению — даже на религиозной основе — есть попытка устроения без Бога. (Это утверждение требовало бы доказательства, если бы не было доказано Ф. М. Достоевским в поэме «Великий инквизитор»). Именно отсутствие Бога, т. е. высшего и всеобъемлющего закона, дает человечеству возможность попытаться устроиться самому, на основании какого-либо им отысканного закона. Достоевский горько сознавал и то, что вся история человечества — более или менее такая попытка устроиться без Бога. Именно это и говорится на самом деле в его знаменитом и широко цитируемом, но всегда не вовремя (или слишком вовремя!) обрываемом пассаже о книге Сервантеса: «Эту самую грустную из книг не забудет взять с собой человек на последний суд Божий. Он укажет на сообщенную в ней глубочайшую и роковую тайну человека и человечества. Укажет на то, что величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум — все это нередко (увы, так часто даже) обращается ни во что, проходит без пользы для человечества и даже обращается в посмеяние человечеством единственно потому, что всем этим благороднейшим и благоднейшим дарам, которыми даже часто бывает награжден человек, недоставало одного только последнего дара — именно: *гения*, чтоб управлять всем богатством этих даров и всем могуществом их; управлять и направить все это могущество на правдивый, а не фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо человечества!» (26, 25; выделено автором). Гений для Достоевского — качество всеотзывчивости и универсальности, целостности видения;

способность воспринимать мир в его полноте и нерасчлененности, в его подчиненности всеобъемлющему закону (Ср. речь о Пушкине).

Итак, чтобы решиться на героическое действие, чтобы взять на себя ответственность за судьбу мира (а значит — и право решать «кому жить, кому умирать»), необходимо увериться в небытии Божиим. Раскольников является *трагическим* героем именно потому, что он в этом *не уверен*. Единственный раз, когда Раскольников заявляет свое неверие (Сонечке), он оговаривается: «Да я в Бога-то, *может*, и не верую». Отвечая же на вопрос Порфирия, он твердо и уверенно заявляет: «Верую». Мало того, он периодически пытается вести себя, как верующий. Например, бросается молиться, когда после совершения убийства приходит повестка с требованием его «в контору».

В сущности, Раскольников разуверился не в бытии Божиим, он только убедился, что Бог не в состоянии установить *справедливый* порядок на земле. Справедливость же для него основана на «мере», «весе» и «арифметике», на идее воздаяния — *точного* воздаяния — отсюда и его вопрос Сонс: «А тебе Бог что *за это* делает?» (6, 248; подчеркнуто мной. — Т. К.). Бог, *может*, и *есть*, но он или «несправедлив», или «бессилен» — это звучит в его ответе на вопль Сонс: «Бог, Бог такого ужаса не допустит!... — Других допускает же» (6, 246).

Раскольников, как и эмоциональный двойник его — Катерина Ивановна, хочет справедливости немедленно и во что бы то ни стало. Ее жажда справедливости и вера в нее таковы, что если даже дети плачут от голода, она все равно их бить принимается, или, как будет сказано в другом месте, она до того возжелала всеобщего счастья, что стала требовать, чтобы все не смели быть несчастными. Не желая надеяться на Бога, Раскольников начинает действовать сам. Это в символической форме дано в сие Раскольникова перед преступлением. Видя общий грех людей, избивающих лошадку, он сначала кидается за помощью к отцу, затем к мудрому старику, но поняв, что они ничего не могут или не хотят сделать, бросается защищать лошадку и наказывать обидчика сам. Но лошадка уже мертва, а обидчик даже не замечает его кулачков, и, наконец, отец ловит его и вытаскивает из ада и содома, в который он вверг себя своей ненасытной жаждой справедливости. В этот момент он теряет веру в могущество отца и его способность устроить так, чтобы страдания не было. В этот момент он теряет веру в могущество Бога. Эта идентичность отца с Богом замтна во многих местах романа. (Аналогичное наблюдение было сделано Г. Украинским в его докладе на XIV Достоевских чтениях в Ленинграде. Доклад назывался «Кто отец Раскольникова». Украинский, правда, считает, что отец Раскольникова — отец всех верующих Авраам, но эти два положения на самом деле друг другу не противоречат). Смерть отца делает Раскольникова «единственным упованием и надеждой» его сестры и матери, он теперь «их всё» — т. е. вершитель их судеб, тот, для кого всем жертвуют, но лишь потому, что на него только и надеются. Написав ему об этом,

Пульхерия Александровна беспокоится в конце письма, не посетило ли его модное безверие, и просит вспомнить, как они молились вместе, когда был жив отец Раскольникова. Вера, благодать напрямую соотносятся здесь с жизнью отца — Бога. Во время романного действия отец мертв, «мертв» и Бог в сердце Раскольникова.

Для Раскольникова как для личности трагической мироориентации весь мир, пространство мира поделено на части, на два ряда противостоящих друг другу ценностей, на два пространства: пространство церкви и пространство кабака. В том же сне, раскрывающем истоки его мирозерцания, они наиболее четко противопоставлены. «Местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти: даже в памяти его она гораздо больше изгладилась, чем представлялась теперь во сне. Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеется лесок. В нескольких шагах от последнего городского огорода стоит кабак, большой кабак, всегда производивший на него неприятнейшее впечатление и даже страх, когда он проходил мимо его, гуляя с отцом. Там всегда была такая толпа, так орала, хохотали, ругались, так безобразно и сипло пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись всегда такие пьяные и страшные рожи ... Встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал. Возле кабака дорога, проселок, всегда пыльная, и пыль на ней всегда черная. Идет она, извиваясь, далее и шагах в трехстах погибает вправо городское кладбище. Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он два раза в год ходил с отцом и с матерью к обедне, когда служили панихиды по его бабушке (...) Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частью без окладов, и старого священника с дрожащею головой» (6, 46). Ребенок любит церковь и ненавидит кабак и боится его, его пугают «пьяные и страшные рожи», спасения от которых пытается он искать у отца (Бога), но дорога к церкви лежит мимо кабака, и именно перед ним — пыльная и черная дорога — место покаяния. (Потом, в сцене раскаяния: «Он поцеловал эту грязную землю» — 6, 405). Раскольников должен выбирать, ибо не знает, что оба эти ряда ценностей включены в целое мира, а не противопоставлены друг другу. Он любит храм, но его отец, ведущий его в церковь, его Бог, бессилен перед бушующей толпой, бессилен остановить убийство лошадки, которую решил прикончить Миколка по той странной причине, что она сердце ему надрывает. Видя бессилие своего Бога, Раскольников присоединяется к кабаку. Он пытается войти в грязный кабак своего сна, ища там подкрепления сил для намеченного, он думает, что кабак, так же как и в его сне, противопоставлен церкви, он хочет объединиться с убивавшими. После «пробы» Раскольников, никогда до того не посещавший пивных, входит в распивочную, и здесь впервые в романе — впрочем, на первых же его страницах — начинает срабатывать эффект совмещения пространства, «освящения кабака» — кабак на глазах становится церковью. «Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и с жадностью выпил первый

стакан. Тотчас же все отлегло, и мысли его прояснели. „Все это вздор, — сказал он с надеждой, — и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря — и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения! Тыфу, какое все это ничтожество!..“ Но, несмотря на этот презрительный плевок, он глядел уже весело, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени, и дружелюбно окинул глазами присутствующих» (6, 10—11). Л. В. Левшуи заметила, что кусок сухаря и стакан пива напоминают о причастии. И действительно, хотя Раскольников «нарушает благочиние», «несмотря на плевок» — причастие подействовало, освободило Раскольникова от тяжести и тоски. Раскольников, искавший в выпитом пиве поддержки своим страшным намерениям и, казалось бы, обретающий ее, на самом деле незаметно для себя подвергается иному воздействию — святого причастия, соединяющего его с людьми и изгоняющего злобу и презрение из его сердца («дружелюбно окинул глазами присутствующих»).

За причастием следует и проповедь — из уст Мармеладова, бесполезного и заедающего жизнь Сонечки и Катерины Ивановны с детьми, слышит Раскольников о важности каждого, самого малого и пропащего человека. Не только здесь пьяница оказывается «служителем Божиим», характерно, например, оброненное Дунечкой: «Нам сам Бог послал этого господина, хоть он и прямо с какой-то попойки» (6, 156).

Таким образом, в «действительности романа» (если позволительно так выразиться) кабак и церковь оказываются не противостоящими друг другу, а одним, пространство церкви преобразуется в пространство кабака (в «Эпилоге», когда в церкви каторжные бросаются на Раскольникова), а кабак становится церковью — и в описании жилища Сони, и в сцене смерти Мармеладова. Мало того, те самые воры и убийцы, к которым Раскольников шел «объединиться», отринув Бога, бросаются убить его как безбожника. Его не примут за своего, он чужой, и чужой именно потому, что безбожник, потому, что слишком всерьез принял поверхностное разделение, обличье принял за лик, случайную одежду — за униформу. Раскольникова на протяжении романа постоянно принимают за пьяного, но всегда высказывается сомнение, действительно ли он пьян. Раскольников и действительно «пьян», но он «пьян», если можно так выразиться, серьезно, субстанциально, это для него не временное состояние, а форма существования на протяжении всего романа, исключая Эпилог. Дело в том, что героическая мироориентация, ставя во главу угла идею и отсекая все лишнее, стараясь таким способом гармонизировать мир, представляющийся героическому сознанию разорванным и противоречивым, превращает жизнь в большое, эфемерное, полубредовое существование. Недаром центральное противоположение в романе (да, пожалуй, и во всем творчестве Ф. М. Достоевского): идея — жизнь.

Кроме разделения (в восприятии Раскольникова) пространства на «церковное» и «кабацкое» — людское и потому подлежащее пере-

делке (совмещенность их высвечивает иную сущность людского пространства, святость его, неподвластность грубому механическому вмешательству — его нельзя рассечь, оно погибает целиком — как непременно погибает Лизавета вслед за старухой-процентщицей; эта гибель ее вполне объясняется реакцией Сони на искушающий вопрос Раскольникова: «Катерина Ивановна ведь вас чуть не била, у отца-то? — Господи, била! А хоть бы и била, так что ж!... Мы одно, заодно живем...» (6, 243—244), — пространство разделяется героем и на «обычное» и «необычное» — в то время как в «действительности» романа существует только нормальное, правильное для вещи положение и ненормальное, неправильное, странное, нарушающее порядок. Лучше всего это можно проиллюстрировать следующим эпизодом. «На Николаевском мосту ему пришлось еще раз вполне очнуться вследствие одного весьма неприятного для него случая. Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то, что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то что кучер раза три или четыре ему кричал. Удар кнута так разозлил его, что он, отскочив к перилам (неизвестно почему он шел по самой середине моста, где ездят, а не ходят), злобно заскрежетал и зашелкал зубами. Кругом, разумеется, раздавался смех. — И за дело! — Выжига какая-нибудь. — Известно, пьяным представится да нарочно и лезет под колеса; а ты за него отвечаешь. — Тем промышляют, почтенный, тем промышляют... Но в эту минуту, как он стоял у перил и все еще бессмысленно и злобно смотрел вслед удалявшейся коляске, потирая спину, вдруг он почувствовал, что кто-то сует ему в руку деньги. Он посмотрел: пожилая купчиха (...) и с нею девушка (...) вероятно дочь. „Прими, батюшка, ради Христа!“» (6, 89). В этом эпизоде все символично, как и во многих подобных эпизодах романа. Раскольников, задумавшийся, погруженный в себя, идет не там, где ходят все люди и где принято ходить, идет, сосредоточившись на своих переживаниях и мыслях и не думая об идущей вокруг него жизни. Но жизнь заставляет его себя заметить, и удар кнута возвращает его на его настоящее место с того, которое он занял потому, что ему так заблагорассудилось, а смех закрепляет его положение, делая его «одним из» (в высказываниях насмешников ситуация приобретает обобщенное значение, а в последней реплике уже и вовсе говорится о *таких, как он* (не о нем), и даже во множественном числе). Но ему тут же дается и милостыня (милость) и прощение — как только он «низведен» со своего «особого» места — и даже благодаря этому: «...подаче целого двугривенного он, наверно, обязан был удару кнута, который их разжалобил» (6, 89).

Однако Раскольников не принимает милостыню, как не признает себя «одним из», как не принимает и не выносит «их» смеха. Между тем смех оказывается чрезвычайно значимым в системе романа и звучит в нем, как это ни странно на первый взгляд, почти непрерывно. Роман «Преступление и наказание», такой мрачный и тяжелый, оказывается буквально наполнен смехом. И пока Раскольников не сможет выносить смеха, он не сможет вернуться к

людям, вернуться к жизни. Смех начинает преследовать героя с первой же страницы романа, с восклицания пьяного, едущего на телеге из сна Раскольникова: «Эй, ты, немецкий шляпник». Затем над ним смеется Настасья, когда он заявляет, что «делает работу — думает». Над ним смеются на улице, когда он не замечает прохожих и экипажей, над ним смеются, когда он пытается всенародно покаяться, но не выдерживает не только осуждения, но даже осмеяния. Ю. Ф. Карякин неправ, говоря, что Раскольникова осмеивают на площади, потому что народ чувствует его неправоту, неистинность его идеи. Народ чувствует неистинность всего «возвышенного», всего, что претендует на *особое* место, что позволяет себе с презрением или брезгливостью отворачиваться от того, что «ниже», и всегда соответственно на это реагирует. Но осмеяние — это и единственно возможное «прощение», включение обратно в народное тело частицы, которая вырвалась из него и нечестиво вознеслась над ним. Недаром во сне смех толпы достигает до Раскольникова снизу. Это, по определению М. М. Бахтина, «развенчание карнавального короля» и есть прощение, но «король» (а переряженность Раскольникова показана еще в первом восклицании — про «немецкого шляпника» — он тогда подумает, что надо шляпу непременно переменить, но так и пойдет к старухе «ряженным») не принимает такого прощения до тех пор, пока сам не развенчает себя. Смех над героем — над тем, кто, как лядащая кобыленка из сна Раскольникова, начинает лягаться, — постоянно звучит в романе. Но этот смех прощения кажется герою (да и читателю героической мироориентации) издевательством, надругательством над «возвышенной» идеей.

В силу владеющего нами почтения к «возвышенному» столь однозначную трактовку получает обычно третий сон Раскольникова. Он представляется как сон-глупление, сон-издевательство «старой ведьмы» и толпы над героем, как сон-наказание. И, однако, этот сон, приснившийся ему после того, как он признал себя «тварью дрожащей» и вспомнил и пожалел Лизавету, более уместно истолковать как сон-прощение. В этом сне Раскольникову дается возможность *не* совершить преступления. Он бьет и бьет по голове старушонку, но от ударов его столько же вреда, как от брыкания и лягания кобыленки в его первом сне. Он думает, что может убить и что его бояться, но оказывается, что он бессилен совершить преступления, и над ним смеются. «Он постоял над ней: „боится!“ — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шелохнулась от его ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышимым смехом, из всех сил крпясь, чтоб он ее не услышал. Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с

каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат...» (6, 213). Раскольников обнаруживает, что старуха живая, когда заглядывает ей *снизу* в лицо — пока он смотрел сверху вниз, она для него и живая была — мертвая («деревянная»). Смех прощает его и уравнивает с людьми, которые ждут, что он спустится к ним, смешается с ними, тоже будет «голова с головой».

Таким образом, смех, юмор гармонизирует разорванную трагическим сознанием действительность, требуя от каждой ценности принять свою относительную «цену» в ряду других и не претендовать на абсолютную «цену» и значение.

Р. АНДЕРСОН

О ВИЗУАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Уже в течение длительного времени критика обсуждает, в чем произведения Достоевского отходят от господствовавших в его эпоху обычаев и традиций реализма. В этом смысле важнейшую роль играют такие моменты, как ослабление четкой хронологической последовательности повествования, размывание иллюзии достоверности описания, ослабление авторского воздействия на героев и предоставление им внутренней свободы. Центральным в этом общем движении является новое решение вопросов повествовательного времени. Вместо романа со строго хронологическим развитием событий Достоевский создает сплав различных сценических моментов, связи между которыми остаются как бы за рамками восприятия читателем реальности времени и причинно-следственных отношений, не совпадают с ними. В результате образуется композиция, в которой пространственные формы и образы — объекты, цвета, отдельные архитектурные детали — приобретают особую акцентировку и повышенную значимость. Пространственные образы становятся первичными точками для проникновения в психологию главных действующих лиц. Действие романа воспринимается не в последовательном протекании движущегося времени, а через сопоставление действующих лиц и их непредсказуемых реакций на физические явления, совершающиеся в окружающем их пространстве. Благодаря этому пространственная образность получает первостепенную организующую самоценность; она позволяет читателю проникнуть на уровень подсознательного в психологии персонажей. И совокупность этих психологически обогащенных визуальных форм имеет композиционную значимость, воздействуя на процесс чтения и восприятия романа.

Значение субъективизированного ощущения пространства становится особенно велико, когда мы видим, что для главных персонажей характерно ощущение разорванности процесса течения времени. По ходу действия романа они не вспоминают прошлые события, определяя свои нынешние модели поведения и планируя будущие. Они склонны скорее объединять действие и ощущение его значимости в отдельно взятой «временной точке», где они неожиданно «находят себя». В пределах этих сжатых моментов