



литературы, автор «с особым вниманием детально анализировал сущее, чтобы привести читателя к мысли о необходимости осуществить в жизни “должное”»¹⁴. Принцип повествования меняется от зашифровки к декларированию и поучению.

Подобная коренная перестройка всей речевой ткани неизбежно вызвала изменение традиционных для художественного мира Гоголя мотивов истинного служения, государственной службы, которые преобразуются и обретают новые смысловые перспективы. Служение во всех смыслах воспринимается прежде всего как религиозное. Популярная в учительной литературе тема услужливости, лести не затронута автором в этой книге, так сильно он нацелен на создание положительного идеала.

Примечания

- ¹ Письмо Н.В. Гоголя Н.Н. Шереметевой от 30 октября 1845 года // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., Л., 1950. Т. 12. С. 354.
- ² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., Л., 1950. Т. 12. С. 56. Далее произведения и письма Н.В. Гоголя цитируются по приведенному изданию с указанием номера тома и страницы.
- ³ О сакрализации темы служения монарху и самой фигуры венценосца убедительно написал И.А. Виноградов

(См.: Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: Основы христианского мирозерцания. М., 2000. С. 336, 368).

- ⁴ Цит. по: Адрианова-Перетц В.П. Человек в учительной литературе Древней Руси // Труды отдела древней русской литературы. Л., 1972. Т. 27. С. 25.
- ⁵ На возможные источники гоголевской книги указывали многие исследователи, в их числе В.А. Воропаев (Воропаев В.А. «Сердце мое говорит, что книга моя нужна...» // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С. 23).
- ⁶ Адрианова-Перетц В.П. Указ. соч. С. 46.
- ⁷ Виноградов И.А. Указ. соч. С. 336, 368.
- ⁸ См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 651.
- ⁹ Булгаков Н. «Душа слышит свет...»: Реализм позднего Гоголя // Лит. учеба. 1995. № 2, 3. С. 173–202.
- ¹⁰ Там же. С. 187.
- ¹¹ Н.С. Тихонравов, В.А. Воропаев, И.А. Виноградов писали о том, что статьи «Несколько слов о нашей Церкви и духовенстве» и «О том же» были исключены цензурой.
- ¹² Григорьев А. Собр. соч.: В 14 т. М., 1916. Т. 8: Н.В. Гоголь и его «Переписка с друзьями». С. 5.
- ¹³ Мильдон В.И. Эстетика Гоголя. М., 1998. С. 27.
- ¹⁴ Адрианова-Перетц В.П. Указ. соч. С. 47.

УДК 821.133.1.09-1+929 Верлен

ПОЛЬ ВЕРЛЕН И «СОВРЕМЕННЫЙ ПАРНАС»

В.Е. Федотова

Поволжская академия государственной службы
E-mail: violanag@mail.ru

Статья посвящена ученическому периоду творчества французского поэта Поля Верлена, примкнувшего в 1860-х гг. к группе «Современный Парнас».

Автором анализируются как ранние «парнасские» стихотворения, написанные под влиянием мэтров старшего поколения – Готье, Банвиля, Леконта де Лиля, Менара, Бодлера, – так и произведения-воспоминания уже зрелого художника; определяются отличительные особенности «парнасской» техники стиха.

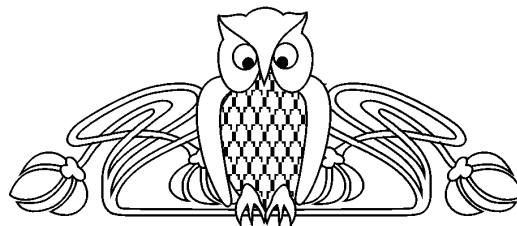
Ключевые слова: Поль Верлен, «Современный Парнас», «искусство для искусства».

Paul Verlaine and «The Contemporary Parnassus»

V.E. Fedotova

The article is devoted to the student period of the French poet's Paul Verlaine literary life when in the 1860-ies he joined the group «The Contemporary Parnassus». The author analyses both early Parnassian poems written under the influence of the older generation masters such as Gautier, de Banville, Leconte de Lisle, Menard, Baudelaire and the reminiscences of the mature artist. The author defines distinctive features of Parnassian poetry technique.

Key words: Paul Verlaine, «The Contemporary Parnassus», «art for art's sake».



Как известно, свой творческий путь Поль Верлен начал в 1860-е гг. в группе «Современный Парнас».

Легендарный Парнас создавал служителями Искусства, категорически не принимавшими навязанный им историей новый миропорядок, избирающими духовное бегство и пытающимися укрыться в «башне из слоновой кости». В содружество вошли как уже именитые поэты, подобные Теофилю Готье, Шарлю Леконт де Лилю и Теодору де Банвилю, так и литературная молодежь, с которой и сблизил Поль Верлен.

В «Записках вдовца» в миниатюре «О современном Парнасе» поэт подобно живописцу меткими и изысканными мазками создает выразительные и лаконичные портреты ярких и непохожих друг на друга индивидуальностей на единой картине ожившего в воспоминаниях Парнаса, его героев – прежде всего мэтров старшего поколения Готье, Банвиля, Леконт де Лиля, Менара, Бодлера, а затем ровесников, ставших известными ранее Верлена – Эредиа, Коппе, Мендеса, Леона Валада, Мера, Сюлли-Прюдома, д'Эрвильи, Вилье де



Лиль-Адана, Дьеркса и др. Всех их объединяла, как замечал Верлен, «чуткость к Красоте во всех ее проявлениях!»

Для парнасцев и тех, кто к ним примыкает Искусство становится надежной гаванью, в которой может укрыться корабль на время ненастья. Характеризуя особую духовную атмосферу новоявленных парнасцев, С. Великовский замечает: «Культуру избирали как постриг. Предавшись ей бескорыстно среди разгула корысти, черпали в собственном изгойстве гордыню посвященных. И наперебой заверяли о своих намерениях выступить уже сейчас предтечами, а завтра – возможными первосвященниками некоего обмирщенного вероисповедания»¹. Искусство, таким образом, приравнивается к некой божественной силе, в которую искренне и самозабвенно верит Художник. Поэзия становится «религией».

Примечательно, что свое понимание искусства поэзии в этот период Верлен пытается выразить в трех статьях о Шарле Бодлере (1865), опубликованных еще до выхода в свет его первого поэтического сборника. Бодлер, ставший кумиром целого поколения молодых поэтов и сам имевший в известные годы отношение к Парнасу, даже, как свидетельствуют некоторые его сонеты (например, «Красота», «Гимн Красоте»), был близок в понимании прекрасного к концепции Теофиля Готье. И потому неслучайно, что именно Бодлеру Верлен посвящает свои статьи, и по мировосприятию, и по времени их написания, безусловно, тесно связанные с Парнасом. Статьи эти позволяют с максимальной точностью постичь суть охвативших юного поэта настроений, определить то общее, что объединяет его кумиров (старших парнасцев и Бодлера). Прежде всего, это принцип «искусства для искусства». Верлен пишет: «Oui, l'Art est indépendant de la Morale, comme de la Politique, comme de la Philosophie, comme de la Science, et le Poète ne doit pas plus de compte au Moraliste, au Tribun, au Philosophe ou au Savant, que ceux-ci ne lui en doivent»². («Да, Искусство не зависит от Морали, как и от Политики, от Философии, от Науки, и Поэт не более обязан отчитываться перед Моралистом, Трибуном, Философом или Ученым, чем они перед ним»). Поэтому целью поэзии для Верлена становится «le Beau, le Beau seul, le Beau pur, sans alliage d'Utile, de Vrai ou de Juste»³. («Прекрасное, только Прекрасное, Прекрасное в чистом виде, без связи с пользой, Истиной или Справедливостью»).

Уже в своем первом поэтическом сборнике «Сатурнические стихотворения» Верлен оказывается верным пристрастиям парнасцев к историческим и экзотическим сюжетам. В «Прологе» («Prologue»), открывающем книгу, он намечает и упорядочивает весь спектр волнующих его эстетических и художественных проблем, «антропологических» изысканий. Так, здесь же им определяется особенная парнасская (доставшаяся еще от романтиков) оппозиция прекрасного про-

шлого чуждому настоящему. Подобно Леконт де Лиллю лирический герой сожалеет о далеких сказочных временах («ces temps fabuleux, les limbes de l'histoire»), поэтизирует героическую историю Индии и Древней Греции, упиваясь чистотой природы и целомудрием Богов. Примечательно, что влияние Леконт де Лиля ощущается даже в выборе «исторических» тем – в трех первых частях «Пролога» внимание привлекают Древняя Греция, Индия, Средневековье, – перекликающихся с греческими, индийскими и средневековыми «Античными поэмами» Леконт де Лиля. Недовольство окружающим – реакция на хаос – рождает неотвратимое желание Певцов («Chanteurs») отказаться от действительности в пользу служения Красоте:

C'est qu'ils ont à la fin compris qu'il ne faut plus
Meier leur note pure aux cris irrésolus
Que va poussant la foule obscène et violente,
Et que l'isolement sied à leur marche lente.
Le poète, L'amour du Beau, voilà sa foi,
L'Azur, son étendard, et l'Idéal, sa loi!

Идеалы красоты Верлена-парнасца – порядок, ясность и гармония Античности. При этом герой отрицает современный мир, где царят несогласие, дисгармония, порицает разлад между Действием и Мечтой, Гармонией и Силой. Именно здесь, без сомнения, и коренится причина «бесстрастности» лирического героя. Принципиальное нежелание опускаться до обыденности («Ne saurait s'abaisser une heure seulement / Sur le honteux conflit des besognes vulgaires, / Et sur vos vanités plates») и забота о вечных ценностях уводят героя от обычных вещей в мир сотворенного им идеала.

Как известно, важнейшей из принципиальных установок в эстетике парнасцев является бесстрастность. Молодой А. Франс, близкий в ту пору парнасцам, замечает по этому поводу: «Не знаю, в сущности, почему мы требовали тогда от себя бесстрастия. Великий теоретик нашей школы, Ксавье де Рикар, с жаром доказывал, что искусство должно быть холодным, как лед, и мы даже не замечали, что у этого проповедника бесстрастия нет ни одного стиха, который не был бы страстным выражением <...> его убеждений <...>. Поль Верлен, как никто, притязал на бесстрастие. Он искренне считал себя одним из тех, кто “чеканит слова, как кубки”, и верил, что заставит мещан замолчать победоносным вопросом:

Иль не из мрамора Милосская Венера?

Конечно, из мрамора. Но – бедное, больное дитя, сотрясаемое мучительным ознобом, все равно ты обречено петь, как лист, что дрожит на ветру, и тебе ничего не дано познать в жизни и в целом мире, кроме волнений собственной плоти и крови»⁴. В период создания «Сатурнических стихотворений» Верлен остается верен



принципу бесстрастности. Показательно в этом отношении стихотворение «Cavitrì» («Савитри»), вдохновленное «Махабхаратой» и относящееся к так называемым восточным мотивам в цикле «Капризы»:

Ainsi que Cavitrì faisons-nous impassible,
Mais, comme elle, dans l'âme ayons un haut dessein.

Итак, «восточные мотивы» привлекают Верлена не только своими колоритом и звучностью, выразительностью экзотических имен собственных, но и идеей бесстрастного и стойкого достижения высокой цели. Молодой эстет грезит изысканностью вкуса, аристократизмом чувств, поклоняется культу Прекрасного, увлекается теорией «искусства для искусства».

Особенно существенное влияние поэтики позднеромантического искусства обнаруживается в цикле «Капризы», название которого вторит идее статьи «Шарль Бодлер». «Во французской поэтической традиции слово “каприз”, – поясняет в комментариях к циклу М. Яснов, – прежде всего ассоциировалось со словом “воображение” – свободное воображение, не ограниченное какими-либо рамками и правилами. Именно в этом значении его употребляет и Верлен, равно как и многие поэты, его современники»⁵.

Относящиеся к этому циклу стихотворения, в которых находят свое воплощение традиционные парнасские темы, условно можно поделить на три следующих раздела:

1) времена Средневековья, Возрождения и «восточные мотивы» («Prologue», «Cavitrì», «Epilogue» «La mort de Philippe II», «Nocturne parisien», «Marco»);

2) изображение предметов искусства («Cesar Borgia»);

3) стихотворения о любви («Un Dahlia», «Une grande dame», «Femme et chatte», «Sérénade», «Pi basio», «Inifium»).

Яркий пример обращения Верлена к традиционной парнасской теме – стихотворение «Смерть Филиппа II», посвященное другу по «Современному Парнасу» Луи Ксавье де Рикару. Но примечательно оно не столько обращением к далекому историческому прошлому (речь здесь идет о смерти короля Испании XVI в.), сколько самим характером описания и сюжета, особенностями поэтического языка Верлена.

Вместе с процессией католических монахов мы постепенно продвигаемся по мрачным («rag les cours du palais, ou l'ombre met ses plombs»), погруженным в тишину коридорам дворца. Высокая, просторная и темная комната («la chambre est haute, vaste et sombre»), в которой происходит основное действие стихотворения (именно здесь умирает король), ограничивает главное пространство, необходимое художнику для создания монументального, выразительного образа умирающего Филиппа II Испанского – олицетворе-

ния одновременно земного страдания и величия католической веры.

Кровавый сентябрьский закат («le coucher d'un soleil de septembre ensablante / la pleine mer») и темно-красное небо («le ciel mat et rouge qui brunit»), в котором летают беспокойные, встревоженные ястребы, задают тон повествования. Для передачи драматизма ситуации Верлен выбирает самые темные оттенки красного цвета:

Une vague rougeur plus triste que la nuit
Filtre à rais indécis par les plis des tentures
A travers les vitraux où le couchant reluit,
Et fait papilloter sur les architectures,
A Tangle des objets, dans l'ombre du plafond,
Ce halo singulier qu'on voit dans les peintures.

Даже двери этой комнаты сделаны из темного красного дерева («les portes d'acajou massif tournent sans bruit»). Медные кирасы («les cuirasses de cuivre»), золотые шторы («des rideaux de drap d'or») сливаются с тусклым малиновым цветом бороды короля, белизной его волос, отливающих рыжим, и желтизной кружев:

Dans sa barbe couleur d'amarante ternie,
Parmi ses cheveux blancs où luisent des tons roux
Sous son linge bordé de dentelle jaunie...

Верлен, как художник, «рисует» словами огромное живописное полотно, где есть свои главные и второстепенные персонажи, передний и задний план. Напряжение ситуации передается размеренным ритмом стиха и поступательным движением описания – уверенными, четкими фразами, плавно перетекающими из строфы в строфу. Постепенно, словно вслед за внимательным взглядом поэта, скользящим от детали к детали раскрывается полный замысел живописца – величественная картина под названием «Смерть Филиппа II», которая занимает видное место в парнасской галерее Верлена.

Портрет герцога Цезаря Борджиа («portrait en pied») в одноименном стихотворении («Cesar Borgia») – еще один «экспонат» в верленовском музее «искусства для искусства». Здесь он стремится выразить свое отношение к уже готовому статичному изображению, то, что написано красками, облечь в слова, используя излюбленный прием Т. Готье – описывать предмет, изображающий другой предмет.

Как и в «Смерти Филиппа II», здесь Верлен прибегает к именам собственным, придающим описанию особую монументальность. Портрет его героя находится в богатом вестибюле по соседству с бюстами Горация и Тибулла. И автор (впрочем, как и читатель-зритель) – лишь созерцатель (contemplateur), принципиально отстраненный от объекта описания, он сохраняет дистанцию между собой и живописным объектом. Видение художника отличают детальность



восприятия, и это касается как отдельных частей лица герцога («le nez palpite, fin et droit la bouche, rouge, est mince»), так и предметов его одежды («la toque ou frissonne une plume...»), тщательность, с которой он подошел к «переводу» портрета Цезаря Борджиа с языка живописи на язык слов, а также богатство цветовых характеристик – черные глаза и волосы, сливаясь с черным велюром костюма герцога, контрастируют с матовой бледностью его лица и роскошным золотом вечера:

Les yeux noirs, les cheveux noirs et le velours noir
Vont contrastant, parmi l'or somptueux (fun soir,
Avec la pâleur mate et belle du visage

А профили Горация и Тибулла отливают белым мрамором («de profil revent en marbre blanc»).

Такая предметная описательность усиливает материальность овеществленного мира с его четкими контурами и штрихами. Так, в стихотворении, озаглавленном «Il basio» (поцелуй), Верлен восторженно поэтизирует «божественный Поцелуй» («sonore et gracieux Vaiser, divin Vaiser!»). Свои «непередаваемые» чувства, испытываемые от поцелуя («Volupté non pareille, ivresse inénarrable»), «жалкий парижский трувер» выражает в неестественно страстных метафорах («gose première au jardin des caresses»), образах («vif accompagnement... qu'Amour chante en les coeurs ardents») и сравнениях («Comme le vin de Rhin et comme la musique, / Tu consoles et tu berces»).

Стихотворение написано в нехарактерной, неестественной для «подлинного» Верлена манере – оно лишено привычной верленовской легкости, явно прослеживается тщательная работа над выразительными средствами. Имена Гёте и Шекспира, воплощающие для автора классический стих («Qu'un plus grand, Goethe ou Will, te dresse un vers classique»), делают еще более высокопарными и чрезмерными многочисленные восклицания юного поэта. Особая лексика, которую использует Верлен (различные приукрашенные словосочетания «langueurs charmeresses», «les coeurs ardents») – примета «высокого стиля». Примечателен и синтаксис стихотворения – тяжеловесные, по-парнасски длинные и «величавые» предложения. «Продуманность» поэтического языка, не всегда удачные попытки создания высокого стиля, «скованность» синтаксиса лишают изложение спонтанности и доверительности. Создается впечатление, что основная задача, которую ставит перед собой автор «Il basio», – это удивить читателя формальной красотой стиха, восхитить его своим искусством.

В парнасском стиле представлены в ряде стихотворений первого сборника и женские образы, заставляющие нас вспомнить строки из поэзии Теофиля Готье⁶:

Un jour, au doux reveur qui l'aime,
En train de montrer ses trésors,
Elle voulut lire un poème,
Le poème de son beau corps.

Мир парнасских стихов – «Un Dahlia» («Георгин»), «Une grande dame» («Знатная дама»), «Femme et chatte» («Женщина и кошка»), «Initium», «Serenade» («Серенада») – сужается до бытия двух персонажей, лирического героя и женщины, терпеливо позирующей своему художнику. Женское тело для живописца, пишущего стихи, – идеальный образец изысканной натуры. И любая героиня верленовских «Капризов» – будь то Клеопатра или Нинон, королева или куртизанка – это все равно «знатная дама» («c'est une grande dame!»). Героиня словно выточена из камня, ее кожа отливает мрамором («le rayonnement de la peau», «la splendeur du sein»). Художнику важно подчеркнуть и то, из какого именно материала создана его героиня. Рожденные поэтическим воображением женские образы «Капризов» переливаются, скользят, струятся. Даже рыжие волосы «знатной дамы» подобны огням небесных звезд («Plat, n'ayant d'astre aux cieux que ces lourds cheveux roux»).

В соответствии с установками Парнаса увековеченный в застывшей скульптурной позе поэтический образ во всем своем величии предстает отстраненно и спокойно. Он «пленяет» художника совершенством. Глаза лирической героини Верлен описывает как холодную эмаль, внутри которой заключена синева Пруссии, они пронзают алмазными лучами:

Ses yeux froids ou l'email sertit le bleu de Prusse
Ont l'éclat insolent et dur du diamante.
(«Une grande dame»)

В парнасские годы Верлен убежден, что статичная, холодная Красота его героинь, обладающая бесстрастностью и долголетием камня, более совершенна, чем естественная, живая земная красота женщины:

Je chanterai tes yeux d'or et d'onix
Purs de toutes ombres,
Puis le Lethe de ton sein, puis le Styx
De tes cheveux sombres. («Serenade»)

И неслучайно обращение П. Вердена к таким образам, как «Лета груди» и «Стик твоих темных волос», ведь «отраженное» в воде, как в зеркале вечности, более прекрасно («De purs miroirs qui font toutes choses plus belles»), ибо лишено малейшей доли испорченности и грешности реального мира. Вода в различных своих формах – реки, озера, слезы – как зеркало мира, зеркало души, своего рода устойчивый образ романтической поэзии, передававшиеся по наследству парнасцам. И здесь Верлен словно бы идет за Бодлером – автором знаменитого сонета «Красота», написанного в период увлечения «бесстрастной» поэзией⁷:



Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;
Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

Безусловно, начинающему поэту трудно быть полностью независимым и оригинальным – таково парнасские стихотворения Вердена, созданные в период «Современного Парнаса» под сильным влиянием Ш. Леконт де Лиля, Т. Готье и Т. де Банвиля. Поэт обращается к опыту тех художников, которыми восхищается, творчество которых находит в нем отклик.

Парнасские произведения Вердена отличаются тщательностью отделки, отточенностью ритмов и рифм, строгой техникой стиха, почти педантичной работой с его формой, а потому изысканностью стихотворного рисунка и благозвучием. В то же время очевидно, что Парнас не мог не привлечь Верлена умением живописать словом. Произведения цикла «Капризы» даже в самых статичных образах и бесстрастных зарисовках отличают особая живописная парнасская свежесть и красочность, богатая цветовая гамма, разнообразие красок и насыщенность тонов.

УДК 821.111.09-31+929 Барнс

РОЛЬ ПАМЯТИ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «АНГЛИЯ, АНГЛИЯ»

О.В. Горбунова

Институт филологии и журналистики
Саратовского государственного университета
E-mail: olga.v.gorbunova@gmail.com

В статье рассмотрены важнейшие проблемы романа известного английского постмодерниста Дж. Барнса – вопрос о подлинности основ английскости и ненадежность личной памяти. Также в ней прослеживается, как нарративный характер воспоминания обнажает сконструированность национальной идентичности.

Ключевые слова: Джулиан Барнс, память, национальная идентичность, личностная идентичность, нарратив.

The Function of Memory in the Formation of National Identity in «England, England» by Julian Barnes

O.V. Gorbunova

The article studies the authenticity of the notion of Englishness and the elusive nature of personal memory, which are the most important themes in the novel by the famous English postmodernist Julian Barnes; it also shows how the narrative structure of memories exposes national identity as a construct.

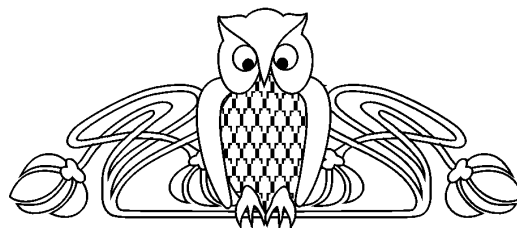
Key words: Julian Barnes, memory, national identity, personal identity, narrative.

Верлен – один из самых ярких поэтов Парнаса, преданно и самозабвенно следовавший законам «искусства для искусства» – воплощает парнасскую мечту отшлифовать стих, увековечить пластику движений в слове.

Отстраненность взгляда, описательность повествования, тщательное и детальное изображение объектов и героев, «нарисованных» тяжеловесными и «величавыми» фразами, красочность и живописность поэтического языка, обилие имен собственных, употребление «непривычной» лексики (экзотизмы, поэтизмы) – приметы «объективной» поэзии, научившей Верлена «живописать» словом и прекрасно владеть техникой стиха.

Примечания

- ¹ Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М.: СПб., 1999. С. 256.
- ² Verlaine P. Oeuvres complètes. 5-ième édit. T. II. P. 17.
- ³ Ibid. P. 18.
- ⁴ Франс А. Поль Верлен // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 233–234.
- ⁵ Яснов М. Комментарии // П. Верлен. Избранное. Лирика. Проза. Критика. М., 1999. С. 428.
- ⁶ Gautier Th. Oeuvres. P., 1890. P. 36.
- ⁷ Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P., 2000. P. 45.



Творчество Джулиана Барнса (р. 1946), известного современного английского постмодерниста, привлекает пристальное внимание западных и отечественных исследователей. Барнс – писатель очень разнообразный, однако существует круг тем, которые он развивает на протяжении всего творчества. Наряду с прочими постмодернистскими темами (невозможности познания истины, сконструированности истории) на первый план у Барнса выступают проблема национальной идентичности – английскости – и тема ненадежности памяти.

Барнс называет Францию своей второй родиной. В романе «Попугай Флобера» («Flaubert's Parrot», 1984), в сборнике рассказов «По ту сторону Ла-Манша» (Cross Channel, 1996) он занимался поисками национальной идентичности через призму французской культуры. В романе «Англия, Англия» («England, England», 1998) проблема английскости ставится на собственно английском материале. Сам писатель в одном из интервью говорит: «Англия, Англия» – это