

« Politiquement rock » ou comment réinventer la Russie mine de rien

Tristan Landry

Volume 22, Number 1, 2000

Musiques des jeunes
Music and Youth

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087840ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1087840ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)
1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Landry, T. (2000). « Politiquement rock » ou comment réinventer la Russie mine de rien. *Ethnologies*, 22(1), 67–87. <https://doi.org/10.7202/1087840ar>

Article abstract

Fernand Braudel has written that “‘industrial civilization’ is only one of the features of western civilization” and that “in accepting it, the world does not necessarily by the same token accept the whole of this civilization — quite the contrary”. One could well say the same thing about so-called “global” culture, which does not necessarily represent the homogenization of local cultures. Global culture is a means of managing the “local” past, in that the models conveyed by this culture can be seen as ways of dealing with the memory as well as the mourning of national cultures. In this article, the author uses a binary model of poly- or monostylistic cultures developed by Leonid Ionin, following Lotman and Oupenski. He applies it to rock song lyrics and presents interviews with musicians. This analysis enables the aesthetic of Russian rock to be understood as a culture that situates itself in opposition to the old soviet culture, that constructs itself by deconstructing the old “political aesthetic of the end of the world”. “Global culture” offers significant resources in this work of reconstruction, as a culture that is “uncontaminated” (or is at least perceived to be so by the artistes). In this sense, contemporary Russian rock irresistibly evokes the Sots-Art artistic movement of perestroïka, in which the language of Pop-Art was put to use in the deconstruction of the socialist realist aesthetic. But whereas Sots-Art was directly preoccupied by politics, it is rather through its lack of interest for politics that Russian rock intends to change everyday life.

« POLITIQUEMENT ROCK¹ » OU COMMENT RÉINVENTER LA RUSSIE MINE DE RIEN

Tristan Landry

CÉLAT, Université Laval, et Institut für Ethnologie, FU-Berlin

Russian society is facing a crisis of spiritual-aesthetic values, a crisis of national culture. While the culture of socialist realism is being ridiculed, there is no sign of the emergence of a new stratum of philosophers, scholars, writers, poets, playwrights, musicians and artists who could be the people's spiritual leaders (Ilynsky 1995 : 103).

Une opinion assez répandue, dont est emblématique cette épigraphe d'Igor Ilinsky, voudrait que la culture (avant tout musicale) que les jeunes consomment à l'heure actuelle en Russie ne soit pas une solution de remplacement à la culture soviétique. Cette opinion se fonde sur deux faits observables, en Russie et ailleurs, à savoir que, premièrement, la musique rock a d'abord été une forme de contestation sociale, autant de la part de ceux qui la produisaient que de ceux qui, à travers un ensemble de pratiques sociales et de formes de socialisation spécifiques, la consommaient et, deuxièmement, que la musique rock, telle qu'elle se donne à entendre aujourd'hui, n'est décidément plus ce qu'elle était à l'origine, dans les années 1960-1970 ; qu'elle n'est plus, autrement dit, traversée par les « grands mots » de la chanson à texte et par les slogans politiques (Spengler 1987 : 101-106), mais est plutôt marquée par le banal, le quotidien : du rock, qui a ses origines dans la protestation et la provocation, il ne serait resté que la forme, une esthétique vidée de sens et qui achèverait de vider, à leur tour, les jeunes qui la consomment (Bloom 1987 : 74-75). Cette opinion n'est toutefois qu'un cliché et le cliché n'est jamais, comme le dit bien l'origine photographique du terme, que l'impression d'un certain nombre de traits et le « hors-cadreur » de nombreux autres.

1. Ce titre s'inspire d'une émission de télévision française où des images de politiciens sont synchronisées sur de la musique pop et rock.

Ce cliché ne tient notamment pas compte du fait qu'à la production actuelle du rock,

production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une *autre* production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant (de Certeau 1990 : XXXVII).

La musique que les jeunes consomment aujourd'hui, « *as an art of performance in which not only musicians participate, but consumers-listeners as well* » (Regev 1997 : 138), n'est pas le signe d'un abrutissement de masse. Les jeunes ne sont ni bernés par la musique qu'ils écoutent ni passifs face à celle-ci :

Young people's relation with the resource that is the commercial, mass media conveyed, popular culture is more active than is usually claimed in youth debates. Youth culture has to do with seeking, and often recreation. Young people choose styles and expressions from a contradictory, in part mass-mediated market; they seek expressions that function and are usable in relation to their own objective, social and subjective prerequisites (Fornäs et al. 1995 : 256 ; Willis et al. 1990 : 59-60 ; Frith 1983 : 56).

Ce cliché ne rend pas non plus compte du fait que la chanson « à texte » et engagée n'est pas la seule façon de « faire de la politique » : dans le rock et le pop, « *pleasure can be as politically important as its pomposities* » (Street 1986 : 2). La musique, en d'autres mots, « *gives us a way of being in the world, a way of making sense of it* » (Frith 1996 : 272). C'est par la musique que les jeunes organisent leur expérience (Hartwig 1980 : 72), construisent leur identité (Larkey 1993) et se situent « historiquement, culturellement et politiquement dans les systèmes complexes de la vie actuelle » (Jewsiewicki 1995 : 106). L'objet de cet article est précisément de montrer que l'apparente « dépolitisation » actuelle du rock russe ne signifie ni une forme de désengagement social ni une culture de l'oubli, mais bien l'expression d'une alternative culturelle originale et éthique.

Muzyka protesta

En 1996, l'hebdomadaire *Argumenty i fakty* (AiF) publiait un article intitulé « Le rock est apparu comme musique de protestation ». Il s'agissait d'une brève

rétrospective de l'évolution du rock, d'abord en Occident puis en Russie, comme une forme musicale hautement liée à un discours contestataire. Les auteurs, Ruslan Šebukov et Vladimir Polupanov, résumaient leur point de vue dans les mots suivants :

La musique rock, comme forme de l'existence, est née précisément des chansons de protestation ; essentiellement, elle était conçue comme une musique de protestation, contre la situation existante, la politique et les politiciens, l'injustice sociale et mondiale, l'ordre bourgeois de la vie et, en général, tout ce qui restreignait l'homme, faisait de lui un esclave et lui enlevait sa personnalité (Šebukov et Polupanov 1996 : 12)².

Il est vrai que le rock, en Russie, a été, à ses débuts, un moyen de contester l'ordre établi (Ramet *et al.* 1994 : 185 et suivantes). Mais cette contestation ne passait pas tant, comme en Occident, par des attitudes spécifiques telles que la danse, les rassemblements, la tenue vestimentaire, la consommation de drogues, etc. La contestation était principalement vécue à travers les mots véhiculés par le rock. En fait, les mots ont joué un rôle plus important dans le rock russe qu'ils ne l'ont fait dans le rock occidental. Selon le critique musical Artemy Troitsky,

[t]he reason for this may be the Russian rockers' awareness that they're borrowing music invented elsewhere, their weaker technical virtuosity, and the fact that the commercial and dancing functions of rock never predominated there, more value was always placed on the ideas in the song (Troitsky 1987 : 40).

D'autres encore estiment que l'assimilation de la musique rock par les Russes s'est faite à partir de traditions déjà bien enracinées, où le poète lisait publiquement ses vers et où le « barde » (*bard*) les chantait (Regev 1997 : 133). Il n'y aurait, en ce sens, pas de différence fondamentale, en ce qui concerne les textes, entre la musique rock et celle d'un chansonnier comme Bulat Okudžava. Les deux auraient eu pour point de départ le constat d'une faillite spirituelle de la Russie³ et la nécessité de travailler à sa restauration morale, au moyen d'une *esthétique militante*.

2. Toutes les traductions du russe sont de l'auteur.

3. Okudžava disait en 1983 : « Vous comprenez, nous pouvons restaurer l'économie, nous pouvons mettre en ordre le domaine agricole, mais quelle que soit la réforme que nous entreprendrons, ça nous prendra au moins cinquante ans pour rendre normale [la condition] morale de notre société. Nous avons perdu [nos] âmes, [nos] âmes » (Nezvorova 1997 : 15).

Dépolitisation d'une esthétique militante

Le rock est né, en Russie, comme forme de protestation. Mais ce constat fait, Šebukov et Polupanov ajoutent que

[L]es textes radicaux, le chant agressif avec les sourcils froncés et le front [baissé] ont harmonieusement [été relégués] au second plan. Les musiciens ont grandi, ils ont fondé une nouvelle famille de studios d'enregistrement, des firmes privées, etc. Le public aussi a grandi, qui écoute aujourd'hui avec une grande satisfaction des chansons à propos de « l'automne », « la pluie », « l'amour » et autres « bêtises » auparavant [tenues] comme prérogatives des *popsoviki*⁴, comme [on les] appelle (Šebukov et Polupanov 1996 : 12).

C'est un fait que la musique rock contemporaine en Russie est moins préoccupée de faire passer des messages *politiques*, de mener une lutte sociale sur le front musical que de chanter l'ordinaire. Les temps ont changé et les artistes en sont conscients, notamment ceux qui, hier encore, écrivaient des textes clairement engagés ou dont le sens et la portée sociale étaient décryptables. Pour certains de ces artistes, la rupture s'impose vis-à-vis de ceux pour qui ils avaient écrit ces textes. C'était récemment le cas du poète Il'ja Kormil'cev, qui avait longtemps été parolier pour le groupe, originaire de Ekaterinburg, Nautilus Pompilius. Kormil'cev a, pour sa part, une explication tout autre que celle selon laquelle les rockers et leur public auraient tout simplement vieilli. S'étant vu demander par un journaliste, en 1997, s'il était nostalgique de cette période où Nautilus Pompilius était au faîte de sa popularité, Kormil'cev avait répondu :

Je déteste cette période. Nous avons perdu pendant ce laps de temps un auditoire [qui nous eût été] adéquat. Les gens qui venaient dans les stades, dans leur [grande] majorité, ne comprenaient rien dans ces chansons. Ou [ils] comprenaient, peut-être, 10% de ce qui y était dit. [Preuve en est qu']ils ont agité de joie le drapeau rouge sur la chanson « Entravés par une même chaîne ». [...] À vrai dire, le temps de la révélation spirituelle s'est terminé. Notre rock a [foncé tête baissée] contre un mur et [il n'en sortira] plus rien de neuf. [...] Les premiers [signes] de cette dégradation sont apparus au début des [années] 1990 (Polupanov 1997a : 20).

Selon Kormil'cev, le vrai public, celui qui savait décoder les messages transmis par le rock, « n'a pas su grandir, s'élargir ». En d'autres mots, le rock aurait subi une plébésiation. Le résultat en serait une « dégradation » du rock comme

4. I. Juganov et F. Juganova définissent *popsovik* comme le « représentant d'un art de masse, commercial » (1997 : 177).

esthétique signifiante. L'idée rejoint l'opinion couramment émise par les musiciens eux-mêmes selon laquelle il était beaucoup plus intéressant et stimulant de jouer du rock dans l'illégalité.

Une fois le système soviétique tombé, ces musiciens n'ont pas cherché à poursuivre plus loin leur action sociale. Ils auraient pourtant pu inventer de nouvelles formes d'engagement, comme cela s'est fait, en partie, du côté de la musique pop. À l'inverse du rock, le pop, lui, semble effectivement se politiser à l'heure actuelle en Russie. Selon Šebukov et Polupanov :

Les popsoviki, au contraire, fatigués des chansonnettes [mielleuses], ont décidé d'exposer leur ferme position civile. Oleg Gazmanov s'est soudain mis à écrire quelques chansons sur le pénible destin de la Russie. Na-Na en temps de campagne électorale s'est [placé] sous « le toit » de « Notre maison⁵ », Jurij Antonov est [entré] dans le [Parti libéral-démocratique de Russie], le leader de Dunya a même chanté avec Žirinovskij. La thématique sociale a dégénéré parmi les rockers, mais dans la pop-musique elle s'est mise à briller de nouvelles couleurs (1996).

L'ex-bassiste du légendaire groupe rock Zvuki Mu, Aleksandr Lipnickij, abondait dans le même sens lorsqu'il affirmait, en 1997, que « la nouvelle [pépinière] de la chanson de variétés russe répondait beaucoup plus au niveau culturel de la vie contemporaine » (Polupanov 1997b : 16).

La majorité des rockers, qui étaient certainement plus engagés avant 1991 que les *popsoviki*, n'ont pas cherché, après cette date, à s'impliquer politiquement. Au contraire, ils se sont mis à fuir toute association possible avec le politique et même à renier leurs engagements passés. Ainsi, en 1997, le chanteur du groupe *hard rock* Alisa, Konstantin Kinčev, disait en entrevue :

Kinčev : Ça ne me plaisait jamais quand on appelait Alisa un groupe social, chantant des slogans ou des mots d'ordre. [...]

AiF : Dans [la chanson « L'étoile des porcs »] de quelle [genre de] protestation s'agissait-il ?

Kinčev : Sociale. C'est pourquoi cette chanson [a connu] un court destin (Polupanov 1997c : 20).

D'autres avant Kinčev ont fait ce constat qu'en général les thèmes politiques vendaient moins. Mick Jagger a dit de la chanson « Under Cover of the Night » (1983) qu'elle combinait « *different references to what was going on in Argentina*

5. *Naš dom Rossija* : mouvement politique russe, dont la figure principale a longtemps été Černomyrdin.

and Chile. I think it's really good but it wasn't particularly successful at the time because songs that deal overtly with politics never are that successful, for some reason » (Sandall 1993). Réfléchissant sur ce même marché du rock, certains auteurs avancent, dans le cas de la Russie, telle interprétation selon laquelle la « banalisation du rock » y serait due au fait que l'industrie du rock est passée aux mains de ce que les musiciens appellent la « mafia musicale » (*muzykal'naja mafia*), et que les

Mafiosi who chose to make money from culture were guided by the profit motive and were little concerned with artistic autonomy or the preservation of the special qualities of rock music's identity. Their express goal was to make as much money as possible from culture and they cared little for the interests and concerns of musicians (Cushman 1995 : 271 ; Wicke 1993 : 178).

Il n'y aurait tout simplement pas d'argent à faire avec la politique pour les impresarios du rock russe.

Il nous est toutefois avis qu'il y a chez les rockers russes, dans cette méfiance vis-à-vis du politique et leur soudain intérêt pour le banal et le quotidien, l'expression de quelque chose de plus qu'un simple effet de marché, soit la crainte d'être associés à une catégorie spécifique dans l'esprit de leurs auditeurs. À cet effet, une interview qu'a donnée en 1996 Aleksandr Skljjar, le chanteur du groupe rock Va-Bank, est significative. Skljjar affirmait que Va-Bank était un groupe « socialement actif » [*social'no-aktivnaja*] qui, même dans ses pièces tendres, ne chantait pas les « petites fleurs de renoncule » [*o ljutikah-cvetočkah*]. Toutefois, Skljjar, en avouant l'une de ses craintes — « [j]e ne voudrais surtout pas que l'on me prît tout le temps pour le fanatique déchaîné d'une idée extrême, comme un homme aux conceptions étroites » (Polupanov 1996 : 12) — reconnaissait qu'il y avait une limite à respecter, une frontière au-delà de laquelle la réputation du chanteur souffrirait, une démarcation mouvante délimitant la marge de manœuvre laissée aux chanteurs en matière de politique.

Cette marge de manœuvre s'est étonnamment restreinte depuis 1991, au point où même chanter sa patrie n'a plus la cote. C'est ce qu'a pu constater, à ses dépens, le chanteur pop Aleksandr Bujnov, en 1997.

Il n'y a pas longtemps, on m'a fait part que, apparemment, chanter des chansons sur la patrie n'était pas « à la mode » maintenant. Quoi ! Vous ne savez pas encore cela ?.. Oui, on dit que c'est n'est pas à la mode !.. [Sur les ondes de] ma « Radio russe » préférée, une certaine jeune fille, une DJ, avant de faire jouer ma « Chanson sur la Patrie » (« Et moi, bêta, je m'ennuie

de Moscou, et je n'arrive pas à dormir, et [j'ai] un trou dans la tête... ») annonça : « Et maintenant nous écouterons "Chanson sur la Patrie", bien que, à vrai dire, ce n'est pas à la mode maintenant de chanter la patrie » (Zubcova 1997 : 11)...

Ce à quoi cette jeune *DJ* faisait allusion et qui a sidéré Bujnov, c'est la nouvelle *Weltanschauung* des jeunes dans les sociétés postsocialistes, une vision du monde qui laisse beaucoup moins de place aux thèmes politiques (au contraire du rap français, par exemple), quand bien même s'agit-il de thèmes patriotiques. Ce dont témoigne le récent album d'un groupe *hardcore* montant, I.F.K., qui ne pourrait être plus clair sur la question du nationalisme :

Peut-être existe-t-il encore quelqu'un dont la raison est forte,
Et que le problème de la couleur de la peau ne dérange pas [*ego ne ebet*]
Qui est plus fort que les préjugés nationalistes
Et les stupides avortons patriotiques [*tupyx patriotičeskix ubljudkov*]
Mais pourtant sur la terre il y a beaucoup de douleur, de peur et de mal
Et le racisme n'engendre pas le bien⁶...

La jeunesse postsocialiste

Les jeunes Russes éprouvent un profond désintérêt et une grande aversion pour tout ce qui peut évoquer de près ou de loin la politique de l'ancien régime. Comme l'écrit un chercheur russe à propos de ceux qui, chez les « jeunes », ont gardé en mémoire le souvenir de ce qu'était l'URSS : « Ils se souviennent du temps de la "Grande Politique" comme d'une période ennuyeuse (faite de slogans qui faisaient l'effet d'une "épine enfoncée dans la chair", de discours "semblables au teuf-teuf d'un tracteur") avec laquelle ils n'ont rien à voir » (Šestopal 1996 : 45-60). Le phénomène ne se limite d'ailleurs pas à la Russie, mais se rencontre également dans d'autres sociétés postsocialistes (Angwik et Borries 1997 : 64), comme l'Allemagne de l'Est, par exemple, où la méfiance des jeunes ne se manifeste pas seulement vis-à-vis de la politique socialiste, mais également de la démocratie.

Une enquête réalisée en 1993 auprès d'adolescents d'Allemagne de l'Est témoigne de cette tendance : ils considèrent comme « *out* » les anciens mythes par lesquels la RDA se légitimait et cherchent à se construire une identité positive qui ne s'appuierait pas sur la tradition discréditée des périodes

6. Tiré de l'album *Absolut*, sur étiquette Krem rekords®.

antérieures au socialisme, au national-socialisme ou même à la démocratie (Hettlage 1997 : 560-572)⁷.

En Russie, la démocratie n'apparaît pas, non plus, être un substitut valable aux valeurs de l'ancien régime.

Dans la mesure où les maux sociaux récurrents, à commencer par le chômage et les salaires impayés, que les réformes ne parviennent pas à enrayer, de même que la corruption à laquelle sont associés les soi-disant « démocrates » créent un fossé énorme entre la réalité sociale et l'image projetée d'une Russie démocratique (Ačkasov, Eliseev et Lancov 1996 : 120). La Russie, si elle se prend encore à revendiquer sa place à l'OTAN, sait qu'il n'y a pas de modèles à importer de l'Occident qui puissent l'« occidentaliser » rapidement ; d'où la recherche d'une culture *nouvelle* qui, sans être « occidentale », romprait tout de même avec les anciennes formes de représentation, en d'autres mots, la recherche d'une « culture polystylistique ».

Vers une culture « polystylistique »

Plutôt que de considérer la culture russe comme apolitique ou amnésique, le sociologue russe Leonid G. Ionin, qui est bien connu des chercheurs européens, propose de la qualifier autrement, suggérant, dans l'un de ses textes, de voir dans le « pop-rock » russe actuel l'expression d'une nouvelle culture « polystylistique » [*polistilističeskaja*] prenant systématiquement pour contrepied (dans un acte de mémoire) les tropes de la culture « monostylistique » [*monostilističeskaja*] soviétique (Ionin 1995 : 41-47). L'importance de ce texte de Ionin tient dans ce qu'il nous permet de comprendre, en un premier temps, la culture musicale des jeunes Russes comme une « culture en changement », dont la forme est déterminée par la nécessité de composer avec la culture passée, de la déconstruire et, ainsi, de permettre la prospection — « le vraisemblable d'un futur pronostiqué est tout d'abord déduit des données inhérentes au passé » (Koselleck 1990 : 314) — d'une nouvelle culture affranchie des procès de violence qui étaient au cœur de la culture soviétique (Landry 2000a).

Ce texte nous apparaît important, en un second temps, en ce que son auteur, reprenant le modèle dualiste développé par les sémioticiens de la culture Lotman et Uspenskij, identifie — et donne, par la même occasion, à comprendre le sens et la portée de la translation de l'une à l'autre — les points

7. L'enquête en question est celle qu'a menée D. Siegfried (1997 : 69-73).

névralgiques précis où « culture froide » et « culture chaude », pour reprendre une distinction lévi-straussienne, s'opposent, le long d'un axe imaginaire de chaque côté duquel se répartissent les catégories suivantes :

Culture monostylistique	Culture polystylistique
Hiéarchisation	Déhiérarchisation
Canonisation	Décanonisation
Ordre	Désordre
Totalisation	Détotalisation
Exclusion	Inclusion
Simplification	Diversification
Consensus officiel	Ésotérisme
Positivité	Négativité
Téléologie	Atéléologie

Ce texte d'Ionin permet, enfin, d'entrevoir l'importance et l'enjeu que représente la musique populaire dans certains contextes (à condition, bien sûr, de compléter l'argumentaire présenté par une exemplification du type de celle qui suit) : dans la Russie contemporaine, la tâche des producteurs et des consommateurs de musique rock consiste littéralement à réinventer, sur les ruines (encore fumantes [Landry 1998a : 219-240, 1998b : 32 et 2000b]) de l'Union soviétique, à la fois une culture civique commune et une culture artistique qui soit cohérente avec la première.

Déhiérarchiser

Le terme même de culture « monostylistique » employé par Ionin nous apparaît pertinent en ce qu'il permet d'éviter ceux de cultures bolchevique, soviétique ou réaliste socialiste qui appellent inmanquablement des précisions d'ordre chronologique. De plus, il permet de cerner parfaitement la structure du type de culture officielle qui a prédominé en Russie de 1917 jusqu'à la fin des années 1980, soit une culture fortement **hiérarchisée**, tant dans le domaine des moyens de représentations, des créateurs et des spécialistes de la culture (Union des artistes, Union des écrivains, « esprit de parti » [*partijnost'*] de l'art), que de la représentation artistique elle-même (l'art est situé au-dessus du réel ; la représentation du présent est inféodée à la projection du futur ; les personnages sont distribués selon un ordre pyramidal au sommet duquel se trouve le héros positif).

À cette culture hiérarchisée, s'oppose la **déhiérarchisation** des moyens expressifs de la culture polystylistique du rock et son refus d'analyser ou de

critiquer la sphère vitale, de servir de critère d'évaluation de n'importe quels facteurs socioculturels. L'art n'est pas au-dessus de la réalité, il est dans la réalité, « englouti » par le quotidien dont il n'est que la mise en forme musicale, comme dans cette chanson de Čiž i K° :

Je regarde les visages furtifs,
 Essayant de résoudre les questions globales,
 Essayant de comprendre les paradoxes de la société,
 Faiblement enveloppée par les nouvelles idées,
 Dans le journal on écrit à propos de la menace nucléaire et de la lutte avec
 l'alcoolisme et les nouvelles idées...
 Čiž i K° (1997)⁸

L'artiste se veut participer du réel et surtout ne pas prétendre à une quelconque transfiguration de la réalité : c'est qu'il connaît trop bien, du fait de vivre dans un État post-totalitaire, les résultats d'une telle tentation.

Décanoniser

L'autre dominante de la structure de la culture monostylistique était l'**allégorèse** ou, autrement dit, l'importance d'œuvres qui, une fois **canonisées**, servaient de modèles, de calques à toute la production ultérieure (Günther 1984 : v). Dans la culture rock, c'est tout le contraire : la dynamique n'est pas caractérisée par un « rabatement centripète des textes du réseau sur un textuteur ou un corpus fétichisé » (Angenot 1994 : 371), mais plutôt par une « **décanonisation**, signifiant une disparition, ou un affaiblissement des normes [en matière] génériques et stylistiques, un mélange des genres et des styles » (Ionin 1995 : 44). Cela est notamment le cas de l'ensemble pop-rock Moral'nyj kodeks, qui se situe quelque part « entre les genres clairement définis de la musique contemporaine » (Platonova 1998 : 13). Il peut à l'occasion s'agir d'un mélange des « langues » signifiant également le refus d'une identification à un seul système culturel. En témoigne un album du groupe Nogu Svelo où le thème de la « désacralisation » de l'amour (que nous examinerons plus loin) est tantôt abordé en allemand, tantôt en anglais :

(Sur un air « speed-bavarois »)
Ich bin ein kleines Fräulein
Noch nicht unter den Frauen sein [sic.]

8. Les textes de Čiž i K° sont tirés de l'album *Bombardirovščiki*, sur étiquette Solyd Records®.

*Das ist die Parkstraße
 Mein Haus grad' aus
 Zum ersten mal in Liebe
 Zur Power müssen wir gehen
 Geh's fräulein, los!
 Geh's fräulein, los!
 Ein kleines, kleines Fräulein...*

*Demoralization of love
 Destabilization of love
 Crocodilization of love
 Nogu Svelo (1993-94)⁹*

Ce souci qu'à la culture rock d'investir et de s'approprier une grande variété de styles et de langues témoigne à la fois de son refus de la culture monostylistique antérieure et de son désir de participer à une « culture globale », culture que caractérisent précisément, du moins aux yeux des artistes russes, la fusion d'horizons culturels différents et leur articulation dans une « langue internationale » comme l'anglais. Quant à l'usage de l'allemand, il traduit sans doute la volonté non moins grande de ces artistes à se voir intégrer au sein des réseaux culturels européens.

Dérégler

Les manifestations de la culture monostylistique étaient rigoureusement circonscrites dans un **ordre spatio-temporel** que matérialisaient les Maisons des artistes, des écrivains, etc., de même que l'inscription des activités culturelles dans un cadre temporel strict et rituel (congrès annuel des écrivains, démonstrations festives saisonnières...). Cette organisation fait contraste avec le **désordre** de la culture polystylistique du rock, l'importance qui y est mise sur le « caractère informel de ses manifestations artistiques » : concert à des heures indues, rarement au même endroit, souvent dans la rue (*e.g.* Arbat à Moscou) plutôt que dans un lieu consacré, répétitions plus ou moins inséparables des « partys ». Toutes choses qui sont manifestes dans telle chanson de Sektor Gaza¹⁰ où le chanteur, s'adressant au public, sur l'air (version rap) de « We are the Champions of the World », entonne ces strophes significatives :

9. Extraits de *Sibirskaia ljubov'*, sur étiquette Mir zvuka®.

10. Il y a, à titre indicatif, deux interprétations répandues en Russie sur le nom de ce groupe : la première est que « le secteur du gaz » est l'arrondissement de Kapotnja à Moscou, connu pour ses usines de raffinement de pétrole ; la seconde relève d'un registre plus scatologique.

Bonjour ! On vous avait oublié
 Une heure s'est déjà écoulée
 Nous avons pratiqué 1/2 heure
 Mais cela nous suffit
 Devant vous, Sektor Gaza !
 Je vous présente notre groupe
 Avec une guitare courbe
 Un mauvais batteur
 Un claviériste sourd et
 Au microphone, moi, ce qui veut dire un c... (xvj)
 Prenez vos place rapidement pour le party (*tusovka*)...
 Sektor Gaza (1992-93).

Le caractère informel des manifestations artistiques est une manière, pour les artistes russes, de produire leur « champ » (Bourdieu), c'est-à-dire de déterminer l'importance sociale de leur art et la position qu'ils occupent dans la société par rapport à une échelle de valeurs que leur art contribue à déterminer. Parmi ces valeurs, celle d'un art improductif et déficient du point de vue organisationnel équivaut, dans la logique du champ, à une valeur démocratique, celle d'un art qui n'a pas d'autre finalité que l'art en soi. L'« art pour l'art » du rock russe est une manière d'inverser la politisation de la forme artistique et de dire que la meilleure politique pour l'art, c'est encore de ne pas en faire.

Détotaliser

La culture rock se distingue également de la **totalisation** de la culture monostylistique, prétendant à un schéma interprétatif universel et exhaustif, en ce qu'on n'y retrouve pas d'unité sensible. Au contraire, ce à quoi prétend la culture rock, c'est à une **détotalisation**, à l'éclatement des formes expressives, à la multiplication des représentations du monde, au foisonnement et à l'ouverture des interprétations, comme dans les chansons de Čiž i K°, où même l'auteur est dépassé par la polysémie qui naît de ses textes :

Vous me demandez ce qui vient ensuite ?
 Mais comment le saurais-je ?
 J'ai tout inventé moi-même
 Par une nuit d'insomnie...
 Et je ne sais même pas ce qu'il y a derrière la porte
 Peut-être est-ce une rengaine du type de Tom et Jerry
 Une impasse et il est inutile de chercher du sens.
 Čiž i K° (1997).

Le rock russe apparaît comme une « œuvre ouverte » (Eco) sur l'infinie multitude des significations que l'acte interprétatif de l'auditeur crée et recrée en articulant les lieux communs de la « culture globale » (tels que Tom et Jerry) et de la « culture locale » (*tusovka*, etc.) au sein d'une esthétique du « clip » que rend possible la culture sonore et visuelle de cette forme artistique.

Inclure

La totalisation de la culture monostylistique déterminait l'**exclusion** des éléments qui lui étaient « étrangers » (ce qui se traduisait par la censure, le refus de diffuser, voire par l'élimination physique des artistes). Tandis que la culture rock, elle, se démarque par sa plus grande tolérance vis-à-vis des autres formes d'expressions artistiques — qu'elle **inclut souvent** —, de même que par sa propension à aborder « toutes sortes de thèmes et de sujets » et, enfin, par la réunion qu'elle opère de systèmes sémiotiques et symboliques différents.

Diversifier

La culture monostylistique était orientée vers la translation d'une réalité complexe vers un système symbolique **simple**. La culture rock est, dans ce sens, antithétique puisque, dans un souci constant de **diversification**, elle accumule les « références à des cultures, des traditions, des styles culturels, des systèmes représentatifs des plus divers » et qui n'ont pas nécessairement de liens entre eux en dehors de cette même culture. Par exemple, dans cet extrait, les références se font tantôt à la littérature (par le biais des noms qui sont mentionnés), tantôt à l'histoire (par le biais de l'allusion aux « plans » quinquennaux soviétiques).

Dans la ville d'Oblomov
 Du côté de Dostoievskij
 Vit un gaillard, Kostik Strauve
 De 28 ans déjà
 Il vit sur la rue des Voleurs
 Endroit calme, près de l'eau
 Et chaque soir, son plan
 [consiste en] un joint [et un] «trip» instantané
 [*avisalovo i bespremenno s planom kosjaki*]
 Čiž i K° (1997).

L'on peut dire que le souci premier qui anime toute la culture du rock russe est, en fin de compte, un souci *éthique* : celui de ne pas tomber dans les

mêmes pièges de la « culture révolutionnaire ». De sorte que le rock russe constitue une « anti-mémoire » de cette même culture, c'est-à-dire mémoire de ce qui ne doit pas se reproduire. C'est pourquoi on pourrait parler, dans le cas du rock russe, d'une forme d'« esthétique », pour employer une orthographe hors du commun mais particulièrement significative ici.

Réunir

Hans Günther a suggéré de voir dans la culture soviétique l'accomplissement de l'idéal moderniste du *Gesamtkunstwerk* : l'avant-garde russe avait tenté de trouver réponse au problème de l'atomisation sociale dans une œuvre d'art totale susceptible de réunir à nouveau les hommes dans la communauté. L'État totalitaire aurait été la solution définitive à ce problème, élaguant tout ce qui dépasse de sa représentation d'une société harmonieuse (Günther 1993 : 188). Ce « **consensus social** » était, encore, assuré par l'impossibilité de critiquer l'État totalitaire, étant donné que cet État se fondait sur une conception *théurgique* du pouvoir politique comme création artistique :

Le pouvoir qu'il détient sur la société met le créateur d'une vie nouvelle à l'abri de toute critique : celui qui émet une critique occupe une place bien précise dans la société et cela lui interdit d'avoir la vue globale à laquelle seul le pouvoir permet d'accéder. De ce fait, sa critique ne peut être due qu'à des éléments de sa pensée formés dans l'ancienne organisation de la société ou à la partialité de son regard incapable d'appréhender le monde nouveau dans sa globalité artistique. La perspective du pouvoir et la distance esthétique coïncident ici (Groys 1990 : 6).

Cela rappelle le principe d'« esthétisation du politique » de Benjamin, selon lequel l'une des raisons expliquant l'importance de la symbolique dans les régimes totalitaires est qu'en substituant l'esthétique à la politique, ces régimes se dérobaient au champ de la critique rationnelle (Benjamin s. d.).

Dans le cas de la culture rock, le consensus n'est pas réalisé par la violence de la représentation, mais par l'expérience, presque **ésotérique**¹¹, de sa musique. Ainsi, Boris Grebenšikov — musicien « culte » en Russie, s'il en est un — disait en entrevue que

11. « Simplement, le bouddhisme, pour moi, c'est la continuation directe du rock n' roll » (Grebenšikov dans Pisarenko 1998 : 15). B. G. est aussi le chanteur du groupe Akuarium, qui se produit à travers l'Europe.

quand tu écoutes Elvis ou, si tu préfères, Prodigy, par exemple, ou les Spice Girls, ou n'importe quel groupe populaire, tu comprends que cette musique touche à quelque chose de commun, parce qu'elle est populaire. Ce qui signifie que [nous avons tous] un point commun. Tu commences [alors] à te demander ce qu'il y a de tel là-dedans ? Pourquoi c'est ainsi ? Et tu comprends : les gens aiment la musique qui les rend heureux. Et la joie, c'est la liberté (cité dans Pisarenko 1998 : 15).

Cela donne à penser que, s'il est vrai que l'un des aspects de la jeunesse russe actuelle est son « mysticisme » (Illynsky 1995 : 22), ce dernier est néanmoins à chercher en dehors d'un quelconque retour à la religion orthodoxe qui est, de toutes façons, démenti par les derniers sondages menés auprès des jeunes (Angwik *et al.* 1997 : 64), mais plutôt dans une esthétique particulière de la réception de la musique rock, prise comme une expérience mystique à travers laquelle les jeunes se sentent vivre et participer d'une culture commune.

Refuser

On peut poursuivre plus loin la comparaison entre cultures monostylistique et polystylistique sur le plan de leurs rapports (**positif/négatif**) à l'organisation du social : si la culture soviétique était organisée de façon à légitimer l'ordre socioculturel existant (n'autorisant, par exemple, que les représentations d'une sexualité productive et d'un amour passant toujours au second plan par rapport à la construction du socialisme [Clark 1981 : 182-183]), la culture rock, elle, s'accompagne d'un « refus » de tout ordre socioculturel. D'où les représentations omniprésentes d'amours « improductives » (malheureuses, tragiques, criminelles, sanglantes, etc.), telles qu'on en trouve dans les textes d'Agata Kristi :

Tu étais seule, la maison silencieuse
 Le téléphone ne marchait pas
 Le mari n'était pas là
 Le père n'était pas là
 Ils étaient tous partis au front
 Je suis venu seul, revenu de la guerre...
 Embrasse-moi !
 Je t'aime parce que je t'aime
 Je t'aime parce que tu ne m'aimes pas
 Je te tuerai, je te tuerai
 Je te tuerai, comme tu changes de cheval ! [c'est-à-dire d'homme, T. L.]
 Agata Kristi (1994-1995)¹²

12. De l'album *Pozornaja zvezda*, sur étiquette Sojuz®.

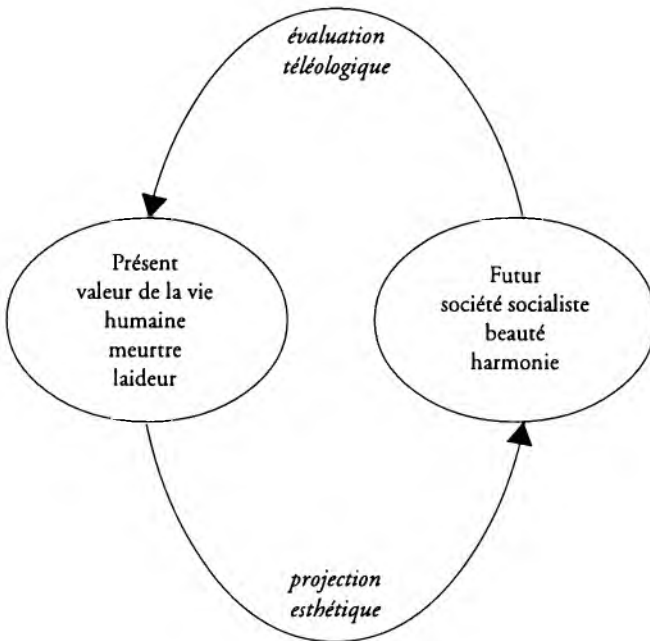
Les membres de ce groupe affirment d'ailleurs avoir « vécu la socialité [*socialnost*] de l'art comme une influence peu profonde » (Pisarenko 1997 : 16), ce qui ne veut pas nécessairement dire que le refus de la socialité ou la « démoralisation » (Nogu Svelo) de l'amour signifient une moindre éthique : l'éthique, ici, en est simplement une de temps, plutôt que d'espace¹³.

Une éthique du temps

Considérer la culture du rock russe actuel dans son rapport avec l'ancienne culture soviétique permet d'infirmier la conception selon laquelle « [*as*] *history becomes mere change — discontinuous, directionless and meaningless — it is replaced by a sense of fragmentation and rupture, of oppressive materiality, of powerlessness and relativism* » (Grossberg 1984 : 230). Il n'est absolument pas certain que l'**atéléologisme** reflété dans le rock russe contemporain soit l'expression de ce genre de sentiments. Il faut plutôt y voir, encore une fois, un travail de déconstruction des procès de violence qui étaient inhérents à la culture monostylistique, nommément de la philosophie marxiste-léniniste du temps. C'est précisément cette philosophie qui, mise en intrigue, donnait au réalisme socialiste sa structure particulière de représentation du monde « dans son développement révolutionnaire » (Golomštok 1990 : 124 et 1995 : 18). En partie issue du messianisme révolutionnaire (Paperno et Grossman 1994 : 13) de l'avant-garde russe, cette structure était avant tout *téléologique* et de celle-ci découlait toute une *éthique* où le présent était dévalué par rapport au futur, où la vie humaine n'était qu'un matériau dans l'édification de la société socialiste, et où la projection imaginaire de la beauté de l'harmonie sociale future illuminait et donnait du sens à la laideur du contemporain.

Le rock russe, dans son refus de poser une fin quelconque pour l'art¹⁴ (comme cela s'était fait, en Russie, depuis Belinskij et Černyševskij, voire chez

-
13. Selon Michel de Certeau (1995), la « tactique » survient dans l'événement, tandis que la « stratégie » occupe l'espace. Le rock russe, en tant qu'anti-esthétique, relève aussi de l'éphémérité de la ruse, tandis que le « fantôme » de la culture soviétique que les musiciens exorcisent occupe encore, *post-mortem*, une bonne part de l'espace mental quotidien dans la fédération de Russie ; les vieilles habitudes étant lentes à mourir.
14. « La chanson s'écrit d'elle-même et [elle n'est] souvent pas telle que je veux la voir. Si j'essaie d'introduire en elle certaines de mes pensées et idées, je la gâche. Un choix s'impose à moi : soit mes idées, soit une bonne chanson » (Grebensikov dans Pisarenko 1997).



Belyj et, bien sûr, dans toute la culture soviétique) ou pour la vie en général, représente une solution de rechange à la violence de la narration, l'inchoatif de la chanson (où des images diverses sont réunies à la manière du clip) annihilant la possibilité de régénérer le type d'« esthétique » de la culture monostylistique. Ce refus est clairement signifié dans cet extrait, où Čiž i K° se moquent de ceux qui chercheraient à lire dans leurs textes un message social quelconque :

J'écris une chanson stupide
 Pour mes odieux, et soi-disant, amis
 Qu'ils rient jusqu'à la décadence
 De mes idées d'analphabète !
 Je suis certain, que les potes se lanceront à la recherche d'un sens caché
 entre les lignes
 Je lie exprès par une seule rime : anneau, lit et métier
 Je suis tout à fait satisfait de cette poétique...
 Ma voix, sur le ruban magnétique, amadouera les idiots
 Je lancerai en l'air quelques mots à propos du haschich, des femmes et du
 vin
 C'est absolument nécessaire, en effet, car sans cela, tout est si ennuyant.
 Čiž i K° (1997).

Conclusion

Loin d'être une culture amnésique, abrutissante ou désengagée, le rock russe actuel apparaît être une forme originale de culture polystylistique manifestant :

- **une mémoire**, celle de l'ancien système culturel soviétique, dont le souvenir est conservé comme une butée ou un anti-modèle en opposition duquel la culture rock se pose et se construit ;
- **un savoir** sur la vie et sur le monde qui, malgré (et peut-être aussi en raison de) son obstruction à toute totalité, a une valeur universelle d'expérience du monde immédiatement partageable par tous (à travers la musique, si ce n'est par les mots) ; et
- **un pouvoir** ou, plutôt, un **contre-pouvoir** qui, à défaut (mais surtout par son refus) d'investir un lieu, utilise la ruse (ou l'art du faible, selon Clausewitz) pour tromper le temps et, un court instant, « faire un coup », comme aurait dit de Certeau (1990 : 57-68).

En d'autres mots, le rock russe n'est pas moins « politique » qu'à ses débuts : les règles seules ont changé. Faire de la politique aujourd'hui, c'est avant tout ne plus jouer le jeu des politiciens d'hier, cela ne veut pas dire que l'esthétique du rock soit moins significative pour autant. Écouter du rock est, en fait, pour les jeunes Russes d'aujourd'hui, le meilleur moyen d'« être dans le monde », soit de se souvenir d'où ils viennent, de comprendre le présent et d'imaginer un futur affranchi des tentations d'hier. Sous ses airs anodins et sa frivolité, le rock réinvente, mine de rien, la Russie de demain...

Références

- Ačkasov, V. A., S. M. Eliseev et S. A. Lancov, 1996, *Legitimacija vlasti v postsocialističeskom rossijskom obščestve*. Moscou, Aspekt Press.
- Angenot, M., 1994, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », dans J. Pelletier (dir.), *Littérature et société*. Montréal, VLB.
- Angwik, M., et B. von Borries (dir.), 1997, *Youth and History: A Comparative European Survey on Historical Consciousness and Political Attitudes among Adolescents* [vol. A]. Hamburg, Körber-Stiftung.
- Benjamin, W., s. d., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Bloom, A., 1987, *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. New York, Simon and Schuster.
- Certeau, M. de, 1990 [©1980], *L'Invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris, Gallimard.
- Clark, K., 1981, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago/London, University of Chicago Press.
- Cushman, T., 1995, *Notes From Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany, State University of New York Press.
- Fornäs, J., U. Lindberg et O. Sernhed, 1995, *In Garageland: Rock, Youth and Modernity*. London/New York, Routledge.
- Frith, S., 1983 [©1978], *Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London, Constable.
- , 1996, *Performing Rites*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Golomštok, I., 1990 « Problems in the Study of Stalinist Culture », dans H. Günther (dir.), *The Culture of the Stalin Period*. London, MacMillan/School of Slavonic and East European Studies.
- , 1995, *Totalitarnoe iskusstvo*. Moscou, Galart.
- Grossberg, L., 1984, « Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life », *Popular Music*, 4.
- Groys, B., 1990, *Staline œuvre d'art totale*. Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Günther, H., 1984, *Die Verstaatlichung der Literatur: Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- , 1993, *Der sozialistische Übermensch: M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler.

- Hartwig, H., 1980, *Ästhetische Praxis in der Pubertät*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Hettlage, R., 1997, « La fin d'une époque : l'unification de l'Allemagne », *Ethnologie française*, XXVII, 4 : 560-572.
- Ilynsky, I., 1995, « The Spiritual and Cultural Values of Young People in a Post-Totalitarian State », dans I. Ilynsky *et al.* (dir.), *Young People in Post-Communist Russia and Eastern Europe*. Aldershot, Partmouth.
- Ionin, L. G., 1995, « Kul'tura na perelome (mehanizmy i napravlenie sovremennogo kul'turnogo razvitija v Rossii) », *Sociologičeskie issledovanija*, 2 : 41-47.
- Jewsiewicki, B., 1995, « Mots savants, paroles indisciplinées et musique pop : quelques réflexions sur la normalisation des mémoires », dans J. Mathieu (dir.), *La mémoire dans la culture*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- Juganov, I., et F. Juganova, 1997, *Slovar' russkogo slenga: Slengovye slova i vyraženiya 60-90 godov*. Moscou, Metatekst.
- Koselleck, R., 1990, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris, EHESS.
- Landry, T., 1998a, « Histoire postmoderne russe, mémoire postsocialiste et postérité de l'historiographie soviétique » : 219-240, dans Laurier Turgeon (dir.), *Les entre-lieux de la culture*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- , 1998b, « Russkij pat: istorija versus pamjat' », *Puškin*, 6, 12.
- , 2000a, *La valeur de la vie humaine en Russie (1836-1936) : construction d'une esthétique politique de fin du monde*. Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, à paraître.
- , 2000b, « La mémoire à l'Est ou ce qu'il en reste : les formes de la nostalgie, les rites soviétiques, la poubelle de l'histoire et les monuments de l'oubli », dans Tristan Landry et Clemens Zoble (dir.), *Postcolonialisme, postsocialisme et postérité de l'idéologie*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, à paraître.
- Larkey, E., 1993, *Pungent Sounds: Constructing Identity with Popular Music in Austria*. New York, Peter Lang.
- Nezvorova, N., 1997, « Bulat Okudžava : Sorokoviny », *Argumenty i fakty*, 22.
- Paperno, I., et J. Delaney Grossman (dir.), 1994, *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, Stanford University Press.
- Pisarenko, D., 1997, « "Agatu Kristi" xotjat vzorvat'?. », *Argumenty i fakty*, 45.
- , 1998, « Bog, B.G. i rok-n-roll », *Argumenty i fakty*, 12.
- Platonova, E., 1998, « Ostrova na vode », *Argumenty i fakty*, 12.

- Polupanov, V., 1996, « Aleksandr Skljär - kričašče-drožaščaja struna », *Argumenty i fakty*, 4.
- , 1997a, « Poet Il'ja Kormil'cev ob istinnyh pričinah raspada populjarnoj grupy », *Argumenty i fakty*, 7.
- , 1997b, « Russkomu roku nužen polkovnik », *Argumenty i fakty*, 47.
- , 1997c, « Lider grupy "Alisa" neinteresen social'nyj protest », *Argumenty i fakty*, 48.
- Ramet, S. P., *et al.*, 1994, « The Soviet Rock Scene » : 185, dans S. P. Ramet *et al.* (dir.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder et San Francisco, Oxford et Westview Press.
- Regev, M., 1997, « Rock Aesthetics and Musics of the World », *Theory, Culture and Society*, 14, 3 (août).
- Sandall, Robert [interview menée par], 1993, *The Best of the Rolling Stones: Jump Back ('71-'83)* [livret du disque]. Virgin Benelux BV.
- Šebukov, R., et V. Polupanov, 1996, « Rok zarodilsja kak muzyka protesta », *Argumenty i fakty*, 4: 12.
- Šestopal, E. B., 1996, « Perspektivy demokratii v soznanii rossiiian », *Obščestvennye nauki i sovremennost'*, 2 : 45-60.
- Siegfried, D., 1997, « Bismarcktum oder KZ-Gedenkstätte? Ost-West-Identitätskonstruktionen im Schülerwettbewerb 1992/3 », *Sozialwissenschaftliche Informationen*, 26 : 69-73.
- Spengler, P., 1987, *Rockmusik und Jugend: Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter*. Frankfurt am Main, Brandes & Apsel Verlag.
- Street, J., 1986, *Rebel Rock: The Politics of Popular Music*. New York, Basil Blackwell.
- Troitsky, A., 1987, *Back in the USSR: The True History of Rock in Russia*. Boston et Londres, Faber & Faber.
- Wicke, P., 1993 [©1987], *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Willis, P., *et al.*, 1990, *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Boulder & San Francisco, Westview Press.
- Zubcova, Ja., 1997, « Modno li pet' o Rodine? », *Argumenty i fakty*, 8.