

NOISE & SMART:  
ОТ ГОРОДА ШУМНОГО – К «УМНОМУ»

Noise & Smart: From a Noisy to a «Smart» City

**Александр Сарна**

Белорусский государственный университет,  
доцент кафедры социальной коммуникации

ул. Лынькова, 117-54, Минск, 220124, Республика Беларусь,  
E-mail: alsar.05@mail.ru

**Aleksandr Sarna**

Belarusian State University,  
associate professor at the Department of social communication

Lyn'kova str. 117-54, Minsk, 220124, Republic of Belarus  
E-mail: alsar.05@mail.ru

**Abstract**

This article discusses features of the structural organization of the sound environment through noise, speech and music in the public space of the city, using the methodology of M.E. Tarakanov and the semiology of R. Barthes. Acoustic and semantic noise forms the basics of the urban phonosphere, and the problem of noise management through the distribution of information flows opens the possibility of its rhythmic transformation into music. As a result, perhaps, comes into view the prospect of setting up the sound profile of the urban public sphere and creating its optimal interface. However, the provision of its management capabilities to each citizen should be regarded rather not as a technological, but as an ideological project of creating a «smart» city.

**Keywords:** acoustic urban space, phonosphere, semantic noise, le bruissement de la langue, tactical media, «smart» city.

В современной урбанистике одной из важнейших проблем на стыке междисциплинарных дискурсов Cultural Studies, Urban Studies и Sound Studies является поиск концептуального основания, позволяющего охватить различные особенности городской жизни. В рамках данной статьи в таком качестве будет выступать акустическая (звуковая) составляющая социокультурного пространства, в структуре которого выделяются три области, или сферы: шумовая, речевая и музыкальная. В контексте урбанистического ландшафта преимущественное значение имеет шумовая среда, выполняющая роль общего звукового фона в пространстве города, но безусловный приоритет в оценке значимости

культурных смыслов отдается, конечно, речевой и музыкальной сферам.

Для описания окружающей нас объективной звуковой среды музыковедом М.Е. Таракановым было предложено понятие фоносферы как «надстроенного» над физическим пространством дополнительного «измерения». Введя его в 80-х годах прошлого столетия, автор подчеркивал, что понятие фоносферы имеет в виду не просто звуковой фон Земли, а фон, создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности человека (Тараканова, 2012, с. 27-40). Общий звуковой фон возникает и развивается как результат наших усилий или же случайных действий, когда мы сами наполняем звуками пространство вокруг себя. Продолжая идеи своего отца, Е. Тараканова ставила проблему взаимосвязи фоносферы с непрерывным возрастанием медиаактивности человека, задаваясь вопросом о том, какие звуковые комплексы мы посылаем в «эфир» и как это влияет на формирование не только акустической среды в целом, но и «жизненного звукомира» отдельного индивидуума. Рассмотрим соотношение данных аспектов в рамках решения проблемы шумового «загрязнения» городской фоносферы.



Илл. 1. Тим Роббинс в фильме «Шум»

Город представляет собой пространство активности множества различных объектов разных масштабов, ритмов и скоростей, траектории движения которых лишь время от времени пересекаются в некоторых точках. В этих местах городского пространства они вступают в контакт, взаимодействуют и конкурируют между собой, а их изменения и соприкосновения порождают шум. В результате в мегаполисе, практически любом крупном городе шум выступает как тотальная акустическая среда повседневной жизни. Она может вызывать стихийный протест, когда мы чувствуем, что не в состоянии контролировать этот звуковой фон или хотя бы избежать

его агрессивного воздействия. Так, герой Тима Роббинса в фильме «Шум» вступает в схватку с источниками шума в ночном городе, прежде всего – с аварийной сигнализацией в припаркованных на улицах автомобилях.

Но такие попытки далеко не всегда могут увенчаться успехом, ведь порой мы даже не понимаем, откуда исходит шум, и не в состоянии установить его источник. Так возникают звуки-«призраки» – странные шумы, происхождение которых объяснить затруднительно (вроде пресловутого «шума Земли»). Как правило, они имеют искусственное происхождение, будучи результатом действия механических приспособлений, различных технических устройств, но представляют собой вторжение «общественной природы» даже в частное пространство жилого дома или квартиры (гудение в шахте лифта, скрип двери, щелканье замка, сброс мусора в мусоропроводе и пр.).



Илл. 2. Сцена из фильма «Танцующая в темноте»

Техника творит «новую реальность», обрабатывая звуковой материал повседневной жизни, накладывая на него определенную ритмическую структуру и тем самым превращая в музыку. Блистательной иллюстрацией этого процесса является сцена из фильма «Танцующая в темноте» Л. фон Триера, когда в воображении главной героини, работающей в заводском цеху, шум станков магическим образом преобразуется в танцевальные ритмы и она совместно с рабочими становится участницей этой сцены мюзикла. Аналогичная сцена по преобразованию шумового хаоса, созданного какофонией звуков из радио автомобилей, стоящих в пробке, в ритмическую импровизацию и прелюдию к целостному музыкальному произведению показана в начале фильма «Ла-Ла Ленд».

Шум преобразуется, структурируется и гармонизируется через ритм и только в этом виде может быть воспринят как нечто осмысленное. Ритмический код является условием переосмысления шумового материала в физическом пространстве и его трансформации в музыку. Аналогично в символическом пространстве в этой

роли выступает сам язык, который становится своего рода «техническим устройством» (декодером) по производству из шума гула как «утопии музыки смысла» (Барт, 1989, с. 543). Язык – сетка категорий и образов, накладываемая на хаос бессмысленного «шума» и позволяющая укротить его, восстанавливая порядок в структуре семантического пространства.

Так от шума техники совершается переход к «гулу языка», который может обнаруживаться и в непосредственном контакте между людьми, в их диалогах друг с другом, на что обратил внимание Р. Барт: «Гул – это шум исправной работы. Парадокс: гул знаменует собой почти полное отсутствие шума, шум идеально совершенной и оттого вовсе бесшумной машины; такой шум позволяет расслышать само исчезновение шума (...) Подобно тому, как гул машины есть шум от бесшумности, так и гул языка – это смысл, позволяющий расслышать изъятость смысла (...) Это не-смысл, позволяющий услышать где-то вдали звучание смысла, освобожденного от всех видов насилия» (Барт, 1989, с. 541-542).



Илл. 3. Фрагмент фильма «Ла-Ла Ленд»

Анализ акустики и семантики шума может подсказать нам места его появления как скопления избыточной, лишней и малополезной информации. Шум возникает на границах пересечения и состыковки («трения») разных индивидов, сообществ, текстов – там, где граница ставит проблему необходимости перевода и декодирования сообщения с одного языка на другой при взаимодействии лотмановских монад-семиосфер. Такое столкновение смысловых пространств и групп, говорящих на разных языках и не понимающих друг друга, неизбежно приводит к избытку смыслов – а это и есть семантический шум.

Семантический шум можно разделить на визуальный и звуковой, представляя «зрительное» и «акустическое» изолировано, автономно или совместно как взаимодополнительные измерения

нашей деятельности. Согласно М. Маклюэну (Маклюэн, 2014), «ухо» и «глаз» противостоят друг другу, порождая непредсказуемые социальные следствия конфликта между ними. Они конкурируют в борьбе за захват публичного пространства, которое также может трактоваться как тотальный источник шума, где общие голоса сливаются в нестройный хор, все говорят, перебивая и не слыша друг друга. Возможна ли тогда коммуникация и где здесь обрести взаимопонимание? В этом случае шум воспринимается как следствие многоголосия публичной сферы, демократического плюрализма, гражданских инициатив и активной политической жизни. Но он может приводить к расколу единой фоносферы и внесению хаоса в общественный порядок.

В ситуации, когда свободная активность горожан порождает социально значимый шум, власть пытается ограничить его и придать ему собственный смысл посредством «символического кода», ключи для расшифровки которого остаются у нее в руках. В связи с этим можно вспомнить любопытный лингвосемантический казус, который был зафиксирован в Минске в 2013 году при строительстве Дворца Независимости – новой резиденции президента РБ на проспекте Победителей. На завершающей стадии работ на фасаде здания появились крупные буквы, сгруппированные в загадочные словосочетания «ЦАЛ дир бие». Надпись появилась на фасаде дворца буквально на несколько часов, но была сфотографирована и успела поразить минчан своей демонстративной бессмысленностью, спровоцировав множество версий ее истолкования: «клаЦАЛ бригаДИР подоБИЕ», «ЦАЛуице ДИРектара БИЕларуси», «забаЦАЛ командИР сиБИЕ», «ЦАЛкам ДИРекция БИЕннале», «ЦАЛ ДИР БИЕ – Боже, царя храни?» и даже «ЦАЛавальня ДИРекторского состава Министерства БИЕний сердец в ритм с великим и мудрым поводом к плохой, но недолгой жизни».



Илл. 4. Надпись на фасаде Дворца Независимости

Автор фотографии Дмитрий Брушко не исключил, что таким образом «строители подают некие знаки» (Мартынов, 2013), а журналист Дмитрий Растаев в своем блоге и вовсе находил в обрывках слов мистическое провидение: «Незадолго до падения Вавилона царю его Валтасару было видение: во время пира невидимая рука начертала на стене таинственные слова – мене, теке, фарес. В ту же ночь царствование Валтасара закончилось. Белорусы, конечно, не мнят, что завтра им повезет так же, как вавилонянам, однако таинственные слова – цал, дир, бие – на фасаде строящегося Дворца независимости все же вселяют некоторую мистическую надежду» (Мартынов, 2013).

Между тем представляется, что разгадку странной надписи следует искать в другой плоскости – интерпретируя не ее значение, но звучание. Техника исполнения надписи напоминает приемы авангардной поэзии вроде «шумелок-пыхтелок» Винни-Пуха и «мычания» В. Маяковского, выразившиеся в манифесте русского футуризма – стихотворном триптихе «ДЫР БУЛ ЩЫР» А. Крученых. Как отмечал автор «ДЫР БУЛ ЩЫР» в своих воспоминаниях, его творение представляет собой «фонетический звуковой экстракт русского яз<ыка> со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками (вспомните хорошие буквы “р”, “ш”, “щ”) и позднее – чтоб было “весомо, грубо, зримо”: весомо = самый тяжелый низкий звук, это и есть еры. Кстати, пример и из Некрасова: “бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч” – это тоже настоящий русский язык» (Богомолов, 2005).

Однако надпись на дворце в столице Беларуси вряд ли имела отношение к проблемам фоносемантики в стихосложении. Скорее, это был стихийный эксперимент как экспромт власти в поисках магической формулы или «шаманского заклинания» для управления семио- и фоносферой Минска. Ведь словосочетание «ЦАЛ дир бие» может представлять собой фрагмент т.н. «тайных таблиц», которые якобы получили распространение в XVII веке. «В них, по уверениям черно-книжников, заложен секрет, который состоит в следующем: однообразный ряд бессмысленных вокабул скрывает некую магическую формулу, ничем в тексте не выделяющуюся. Однако достаточно раз прочитать ее вслух, и ты вдруг приобретаешь какой-нибудь сверхъестественный дар, например способность предсказывать будущее или читать чужие мысли. Трудность заключается в том, чтобы отыскать формулу в этом бесконечном хаосе» (Буццати, 1989, с. 274).

Графическое исполнение аналогичного фонетического неологизма-«заклятия» на фасаде дворца опирается на ресурсы русского языка как инструмента управления смысловой и звуковой структурой социокультурного пространства Минска и всей Беларуси. Его появление сработало как перформативный импульс и принуждение к действию – «удар кнутом» в ответ на не менее магический «ШОС» со стороны всех способных к неповиновению. После этого власти осталось лишь подобрать для «ЦАЛ дир бие» удобный формат трансляции, который бы объединял шумовые по-

токи на всей территории страны. Данный формат может быть реализован на основе универсального цифрового стандарта по преобразованию звуковой информации – такого, как MIDI, который «сегодня существует в вашем телефоне и миллиардах других устройств. Это каркас, на котором выстроена почти вся популярная музыка. Большая часть шума вокруг нас – фоновая музыка, рингтоны и звонки будильника – создана в MIDI. Все, что слышит человек, наполнено отдельными нотами, вписанными в сетку» (Ланир, 2011, с. 5).

Таким образом, если в данном случае действительно имел место эксперимент, то на основе формулы «ЦАЛ дир бие» власть пытается выстроить универсальную звуковую политику управления шумовыми потоками («шумовая фильтрация»). Она опирается на стремление преобразовать исходное состояние шумового хаоса в фоносфере и организовать некоторую упорядоченную акустическую среду за счет купирования локальных участков публичного пространства, которые подвергаются изоляции от внешнего звукового воздействия и берутся под жесткий контроль. Управление фоносферой осуществляется посредством распределения шумовых и информационных потоков, которые организуются и направляются в конкретные места наибольшего скопления людей. Такие локации известны всем – это пассажирский транспорт, вокзалы и аэропорты, магазины, кафе и рестораны, клубы и концертные залы, выставки и ярмарки, места проведения праздничных мероприятий и народных гуляний. По ним можно составить акустический образ или «звуковой портрет» города (Бушик и Судников, 2017).

В них задана четкая нарративная структура информационного наполнения, акустической организации пространства посредством речи и музыки – это объявления, предупреждения, воззвания и прочая информация на общем звуковом фоне. Однако парадокс заключается в том, что такое воздействие на слушателя за счет своей агрессии может восприниматься им как шум, от которого он пытается защититься, надевая наушники и включая свою, персонально подобранную музыку с помощью плеера или смартфона. В таком случае включается «кодирующий фильтр», который работает как мембрана или экран, отделяющий индивида от агрессивного внешнего влияния враждебной шумовой среды. Персональные гаджеты создают звуконепроницаемый акустический кокон, в который может быть упакован каждый из нас (Бунич, 2014, с. 94-108). Радиоприемники, «уолкмены» и «айподы» стали первыми инструментами достижения автономии, персональной свободы от перенасыщенной шумом окружающей среды: с помощью музыки и аудиокниг, исходя из собственных приоритетов, мы выстраиваем собственный «приватный» мир – эмоционально насыщенный, психологически комфортный и безопасный.

Интересно, что до распространения цифровых технологий, наделяющих нас большей свободой выбора и интерактивностью, данный тезис в наибольшей степени касался радио: «Способность

радио глубоко вовлекать людей проявляется в использовании его молодыми людьми во время работы по дому и многими другими людьми, носящими с собой транзисторные приемники, чтобы создать для себя приватный мир в гуще толпы» (Маклюэн, 2014, с. 151). Сейчас же основной аудиторией радио являются автомобилисты, использующие его в качестве фона в дороге. Обилие музыки как звукового фона и свободный доступ к ней за счет развития технологий приводит к девальвации ее ценности и исчезновению культуры ее потребления. В таком качестве музыка превращается в своеобразную форму шумового загрязнения, где искусство теряется на раздражающем будничном фоне.

Однако шум (музыку) можно рассматривать не только как инструмент защиты своей автономии, но и в качестве «орудия бунта». Д. Стретенович в своей работе «Шум» (Стретенович, 1999, с. 19-21), посвященной описанию и анализу белградских событий 1996 года, связанных с массовыми стихийными протестами против результата выборов в югославский парламент, говорит о возможности организации и структурирования акустического пространства города с помощью манипуляции шумовыми эффектами (свистки, грохот, выкрики, пение, хохот). Также используются различные средства массовой коммуникации, которые У. Берроуз в своем эссе «Электронная революция» (Берроуз, 2000) обозначил в качестве оружия сопротивления. Это «тактические медиа» – род мобильных, перформативных и прагматических средств связи, способных приспособиться к постоянно меняющимся обстоятельствам и оперативно реагировать на действия власти. Это голос кризиса, критики и оппозиции, к которому традиционно обращаются маргинальные группы и субкультуры в своем противостоянии монополии и давлению официальных СМИ, чтобы использовать новые технологии в качестве тактических инструментов сопротивления.

Особую роль здесь играют средства коммуникации, которые используют техническую платформу новых медиа как альтернативное смысловое пространство для критических дискурсов, художественных идиом и мультимедийных языков. В частности, в начале прошлого века в связи с распространением телефона как средства аудиальной коммуникации возникла особая поэтика и риторика телефонного разговора (Руднев, 1997, с. 238). Когда телефон стал массовым явлением, он прагматизировал и сделал актуальными вопросы «кто это говорит?» и «где ты сейчас?». Все эти фразы ранее вообще не употреблялись в речевой деятельности или находились на самой дальней ее периферии.

Телефон резко поднял ценность человеческого голоса, аудиализировал культуру в целом, но понизил ценность культуры письменной (до появления e-mail). Как считает В. Руднев (Руднев, 1997), важнейшим итогом массового распространения телефонов (особенно мобильных) стало изменение *прагматики пространства*, которое описывается двумя понятиями: «здесь» и «там». «Телефон нарушил привычные логические связи между ними. Если



человек находится в Нью-Йорке, то он очень далеко (“там” по отношению к Москве). Телефонный разговор между Москвой и Нью-Йорком сближает эти пространства, когда “Там” меняется на “там”, как будто люди разговаривают из-за перегородки – не видят друг друга, но слышат голоса» (Руднев, 1997, с. 238). Эта виртуальная «перегородка» и используется как фильтр для выстраивания индивидуальной автономной фоносферы.

Однако она может быть деблокирована: через звонок по телефону или трансляцию персонально в наушники каждого пользователя эта сфера наполняется звуками, производимыми и транслируемыми властью – коммерческой и социальной рекламой (демократический вариант) либо пропагандой, напоминаниями и уведомлениями о нормативном образце поведения (авторитарный вариант). Сочетание же звукового воздействия с визуальным в персональных «умных» гаджетах вроде Google Glass, дополненных наушниками, а особенно в шлемах виртуальной реальности приведет к полной сенсорной изоляции индивида в публичной среде и тотальному информационному давлению на него.

Для этой новой прагматики городской среды как фоносферы необходима некая новая этика – своего рода *sound urban ecology*<sup>1</sup>. Но приведет ли она нас к новой «акустической утопии», где каждый изолированный в собственной звуковой среде индивид окажется связан с тысячами ему подобных, а их поведение будет организовано в единый движущийся организм, подчиненный общему ритму, – стимулируя, например, такие альтернативные формы досуга, как флеш-мобы и «бесшумные» дискотеки в наушниках (Войтик и Ходор, 2017)? Возможно, если организовать управление шумом так, чтобы превратить его в музыку, а звуковой профиль публичного пространства города сделать достаточно предсказуемым за счет коллективной настройки его интерфейса для каждого пользователя персонально (причем предоставляя возможность влияния последнему) – тогда и город нами будет восприниматься не как шумный, но «умный»<sup>2</sup>.

## Литература

Барт, Р. (1989). Гул языка. В: Барт, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, с. 541-544.

<sup>1</sup> Схожие проблемы утопии/дистопии управления звуком в городской среде обсуждались Р. М. Шафером (Schafer, R. Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Inner Traditions/Bear & Co, 1993) и его последователями, однако их понимание «healthy acoustic environment» тоже подвергалось критике.

<sup>2</sup> Развитие данной темы предполагает анализ возможности согласования таких технологий, как *big data* и *block chain* применительно к управлению новыми медиа в различных форматах для использования жителями *smart city*, однако в рамках данного текста это не представляется возможным, поскольку не связано напрямую с проблемами развития фоносферы.

- Берроуз, У. (2000) Электронная революция. В: Берроуз, У. *Голый завтрак*. Москва: Глагол, с. 266-294.
- Богомолов, Н. А. (2005) «Дыр бул шыр» в контексте эпохи. [онлайн] *НЛО*. Доступ по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/bo8.html>. [Просмотрено 10 апреля 2018.]
- Бунич, Е. (2014) По городу с плеером. В: Бредникова, О., и Запорожец, О., ред. *Микроурбанизм. Город в деталях*. Москва: Новое литературное обозрение, с. 94-108.
- Бушик, С., и Судников А. (2017) Голоса Минска. Мы записали, как звучит любимый город. [онлайн] *TUT.BY*. Доступ по: <https://news.tut.by/society/545809.html>. [Просмотрено 5 апреля 2018.]
- Буццати, Д. (1989) *Избранное*. Москва: Радуга, 424 с.
- Войтик А., и Ходор Е. (2017) Dance Walking Minsk: десятки минчан устроили танцы в городе под музыку из наушников. [онлайн] *TUT.BY*. Доступ по: <https://news.tut.by/culture/545217.html>. [Просмотрено 10 апреля 2018.]
- Ланир, Дж. (2011) *Вы не гаджет. Манифест*. Москва: Corpus, 320 с.
- Маклюэн, М. (2014) *Понимание медиа: внешние расширения человека*. Москва: Кучково поле, 464 с.
- Мартынов, Г. (2013) Дмитрий Брушко: Цал дир бие – это тайные знаки. [онлайн] *ЕвроБеларусь*. Доступ по: <https://eurobelarus.info/news/society/2013/05/26/dmitriy-brushko-tsal-dir-bie-eto-taynye-znaki.html>. [Просмотрено 10 апреля 2018.]
- Руднев, В. П. (1997) *Словарь культуры XX века*. Москва: Аграф, 384 с.
- Стретеневич, Д. (1999) Шум. *Художественный журнал*, по. 24, с. 19-21.
- Тараканова, Е. М. (2012) Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий. В: Тараканова, Е. М., ред. *Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928–1996)*. Москва: ГИИ, с. 27-40.

## References

- McLuhan, M. (2014) *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow: Kuchkovo pole Publ., 464 p.
- Barthes, R. (1989). Gul yazyka [The buzz of language]. In: Barthes, R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ., pp. 541-544.
- Bogomolov N. A. (2005) «Dyr bul shchyr» v kontekste epokhi [«Dyr bul shchyr» in the context of the Epoch]. [online] *NLO*. Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/bo8.html>. [Accessed 10 April 2018].
- Bunich E. (2014) Po gorodu s pleerom [Through the city with an audioplayer]. In: Brednikova O. i Zaporozhets O., ed. *Mikrourbanizm. Gorod v detaliakh* [Microurbanism. City in Details]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., pp. 94-108.
- Burroughs, W. (2000) Elektronnaya revoliutsiya [Electronic Revolution]. In: Burroughs, W. *Golyi zavtrak* [Naked Lunch]. Moscow: Glagol Publ., pp. 266-294.
- Bushik, S., and Sudnikov, A. (2017) Golosa Minska. My zapisali, kak zvuchit liubimyi gorod [The voices of Minsk. We recorded how the beloved city sounds]. [online] *TUT.BY*. Available from: <https://news.tut.by/society/545809.html>. [Accessed 5 April 2018].
- Buzzati, D. (1989) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Raduga Publ., 424 p.
- Lanier, J. (2011) *Vy ne gadzhet. Manifest* [You Are Not a Gadget. Manifesto]. Moscow: Corpus Publ., 320 p.
- Martynov, G. (2013) Dmitriy Brushko: Tsal dir bie – eto tainye znaki [Dmitry Brushko: «Tsal dir bie» are secret signs]. [online] *EvroBelarus*. Available

- from: <https://eurobelarus.info/news/society/2013/05/26/dmitriy-brushkotsal-dir-bie-eto-taynye-znaki.html>. [Accessed 10 April 2018].
- Rudnev, V. P. (1997) *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of Culture of the XX century]. Moscow: Agraf Publ., 384 p.
- Stretenovich, D. (1999) Shum [Noise]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 24, pp. 19-21.
- Tarakanova, E. M. (2012) Kontseptsiya fonosfery na rubezhe tysiacheletii. In: Tarakanova, E. M., red. *Zvukovaya sreda sovremennosti. Sbornik statei pamiati M. E. Tarakanova (1928–1996)* [Sound environment of Our Time. Collection of Articles in Memory of M. E. Tarakanov (1928–1996)]. Moscow: GII Publ., pp. 27-40.
- Voitik, A., and Khodor, E. (2017) Dance Walking Minsk: desiatki minchan ustroili tantsy v gorode pod muzyku iz naushnikov [Dance Walking Minsk: Dozens of Minsk citizens arranged dancing to the music from the headphones]. [online] *TUT.BY*. Available from: <https://news.tut.by/culture/545217.html>. [Accessed 10 April 2018].