

## ТИПИ ХОРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЛІТЕРАТУРНОГО І МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТІВ

**А. М. Білогубка**

*У статті порушено важливу проблему хорової інтерпретації різножанрових музичних творів, звернено увагу на взаємозв'язок їх поетичної та звукової поліфонії, здійснено спробу визначити провідні типи мистецького трактування. На багатому матеріалі хорового співу, презентованого творами українських та зарубіжних авторів, виокремлено як домінуючі два види хорового мистецтва, спроектовано відтак два типи виконавської майстерності.*

**Ключові слова:** *хорове мистецтво, вокальна інтерпретація, словесний і музичний компоненти хорового твору, виконавська майстерність, інтонування, синтезування.*

Відомо, що будь-який хоровий твір – результат синтезування музики і поетичного тексту. Їх зв'язок, як зауважував Б. Асаф'єв, ніколи не може бути гармонійним, «... це радше «договір про взаємодопомогу», а то й «поле битви», «одноборство» [1, с. 233]. Відтак вирішення питання про те, котрий із компонентів (словесний або музичний) мусить бути визначальним у процесі інтерпретації твору, не може бути однозначним. Тут винятково важливе те, як трактував поетичний текст (його форму і зміст) композитор, але багато залежить і від виконавських зусиль. «Художня структура стає динамічною в міру того, що кожний її компонент може висуватися на перший план або, навпаки, відсуватися на задній, може набувати домінуючого чи підпорядковуючого значення» [2, с. 348-349].

У хоровому виконавстві це положення підтверджується доволі часто. При виконанні одних і тих же хорових творів деякі диригенти перш за все спираються на форму і зміст музичної композиції [3, с. 127]. Однак у літературі з цього приводу достатньо чітко висловлюються різноманітні судження. Окремі теоретики визнають лише одну інтерпретацію – музичну. Так, В. Живов вважає, що диригент хору має віддавати перевагу не поетові, а композитору, «...оскільки вокально-хорове виконавство – жанр мистецтва музики. Завдання виконавця полягає у тому, щоб донести до слухача задум композитора, його відношення до теми, ідеї, змісту поетичного твору» [4, с. 117].

Варто зазначити, що цим твердженням не слід користуватися в усіх випадках, тому що не завжди виконавець знаходиться у таких умовах, що може йти тільки за композиторськими вказівками. Візьмемо, для прикладу, багатокуплетну із оприявленими у тексті «модуляційними»

рішеннями пісню строфічної структури. У подібних творах музика найбільш повно відповідає поетичному змісту лише однією строфою тексту (як правило, першою), стосовно ж інших вона може виявитися нейтральною або навіть суперечити їм. Отже, виконавцеві ще потрібно вирішити, кому віддати перевагу: поетові – і прагнути розкрити багатогранний поетичний зміст, чи композитору – і потрактувати увесь поетичний текст так, як цього вимагає дана музична строфа. А у багатьох хорових творах наявні достатньо глибокі суперечності поетичного і музичного компонентів і при цьому виконавцеві немовби відводиться роль своєрідного інтерпретатора-тлумача: можна більшою мірою опиратися або на текст, або на музику.

Професор М. Шпіллер стверджує, «... що педагоги допускають помилку, коли, залучаючи співаків до розбору твору, роблять ухил у бік змісту словесного тексту, покладеного на музику, а не на психологічну сутність мелодії, виражену у нотних знаках. Саме в них і міститься образ, характер...» [5, с. 31]. При цьому автор наведених рядків указує на різноманітні функції слова у кантатах Баха (допоміжна), у вокальних творах Мусоргського (провідна), протиставляє з цих позицій Чайковського Глінці, однак відповідних висновків не робить.

Щодо цього, варто зауважити, що ухил на зміст словесного тексту нелогічно робити там, де він бідніший від музики. І, навпаки, опиратися більшою мірою на музику, якщо її роль зводиться до ілюстративної або допоміжної функції, також, вочевидь, не можна. Та якщо і музична, і поетична сторони форми є високорозвинутими компонентами, то у виконанні їх спільність виявляється у вигляді взаємовигідних «поступок»: на перший план висувається те слово, збагачене музичним підтекстом, то, навпаки, музика так чи інакше зв'язана з поетичним сюжетом, образністю, літературною композицією.

Це надзвичайно важливий принцип синтезування музики і тексту у співі. Завдяки його дії і виникає високохудожній зв'язок двох мистецтв. І, власне, відповідний цьому принципу підхід передбачає психологічну заглибленість, темброву характеристичність і чимало іншого. Щоб підтвердити мовлене, достатньо звернутися до мистецтва С. Крушельницької, Ф. Шаляпіна, Е. Карузо або хорових інтерпретацій М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Свешникова, Г. Майбороди. Про два різноманітних інтерпретаційних підходи – від музики до тексту і від тексту до музики – мову веде у своїй статті «Поетичний текст і хоровий спів» В. Краснощоків. Він, зокрема, вважає, що іноді, йдучи за музикою, хоровий диригент може досягти ефекту переосмислення поетичного змісту. Таке рішення, на його переконання, можливе у виконанні кантати С. Рахманінова «Весна» (автор тексту М. Некрасов), де композитор акцентував увагу на всеоновлюючому, всезахоплюючому образі весни [6, с. 94]. Зразок виконавського аналізу – від тексту до музики – Краснощо-

ков здійснює на прикладі хорової обробки А. Давиденка «В'язень» (вірші О. Пушкіна). Автор праці показує, як виконавцеві доводиться пристосовувати повторювану з різними строфами тексту музичну строфу (змінювати темп, динаміку, артикуляцію) для того, щоб розкрити поетичний зміст, що має в даному разі першорядне значення.

На роль словесного компонента, що має визначальне значення, Краснощоків указує також у зв'язку з питанням про виконання хорових речитативів. «Тут, – пише він у підручнику «Питання хорознавства», – виконавець у своїй інтерпретації керується перш за все змістом і формою літературного тексту. Найбільш повна і художньо довершена передача його стає головним завданням хорового колективу» [7, с. 94]. Як бачимо, Краснощоків по суті розділяє хорові твори на переважно музичні та переважно словесні і, відповідно, говорить про два типи інтерпретації. Розвиваючи це положення, ми дійшли висновку, що обидва типи інтерпретації можуть здійснюватися (у виконавській практиці здійснюються) на матеріалі одних і тих же хорових творів. Критерієм при виборі типу інтерпретації є, звісно, виправданість трактування, її ідейно-художня переконливість. Навряд чи буде правильним, якщо при виконанні хору А. Аренського «Анчар» (вірші О. Пушкіна), зокрема при характеристиці дерева смерті, зв'язувати поетичний зміст із мінорним настроєм і характером музики, що, природно, призведе до вираження співчуття і співстраждання. Річ у тому, що цього нема у Пушкіна і, треба вважати, таку мету не переслідував й автор музики (докладніше про це нижче). Анчар характеризується як зло і розповідь про нього не може бути співчутливою. Повідомлення про Анчара мусить насторожувати, тривожити, але не бути опечаленим. [Таким чином, текст у даному разі стає визначальним компонентом у виконавській інтерпретації. – Авт.].

Протилежним у цьому смислі прикладом є хорова обробка С. Людкевича «Ой служив я у Криму». У тексті – оповідь колишнього кріпака про один епізод із його життя. Герой пісні немовби з усмішкою і без жалю розповідає про те, що легко пережив нерозділене кохання.

Однак музика явно «оспорює» цей зміст. Фрази, в які втілений з позиції композиторської музичної інтерпретації головний смисл пісні («а як вона узнала, то зараз загордувала» і «я розлюбив дівчину»), отримують випадково драматичне вирішення. Завдяки насиченій альтернативній гармонії у них передана інтонація скорботи, зв'язана з почуттям втрати. Цікаве рішення міститься у завершальних фразах хору. Музичні фрази, побудовані на словах «я розлюбив дівчину», сприймаються як світлий спогад про прекрасне почуття і нездійсненну мрію (увесь хор написаний у тональності ля мінор, закінчення – у ля мажорі). Це означає, що оповідна мовленнєва інтонація мусить з'єднатися не зі ствердною, як цього вимагає місце розташування фрази інтонацією, а радше з інтонацією незавершеності, що оповідність повинна супроводжуватися відтінком недомовленості.

Зрозуміло, що в цих хорових творах, у яких музика розвинутіша за своєю формою (відтак і за змістом), аніж літературне першоджерело, тип інтерпретації, як правило, виявляється здебільшого музичним. Якщо при цьому музика за своїм змістом тією чи іншою мірою розходиться зі словесним компонентом, то останній просто стає підпорядкованим, залежним. Як приклад, можуть слугувати хорові фуґи із «Реквієма» В. Моцарта. Так, винятково активна, схвильована перша тема «Кугіє» виражає скоріш за все невірнопіддану просьбу і сподівання на Господа (такий вербальний зміст), а настійливу вимогливість і незгоду людини з Богом.

Якщо в подібних випадках поспробувати піти за змістом літературного першоджерела, то це стане руйнуванням задуму композитора, адже він зводиться до того, щоб дати цілком визначену, немовленнєву інтерпретацію.

Виходячи із викладених положень, пропонуємо декілька зразків виконавського аналізу.

А. Аренський «Анчар».

Прочитавши вірш О. Пушкіна, переконуємося у тому, що за своїм ідейно-смісловим змістом він може бути розділений на три розділи (частини):

перший розділ (1-4 строфи) – розповідь про те, що десь у пустелі знаходиться дерево, що таїть у собі небезпеку, і дається доволі докладна його характеристика;

другий розділ (5-8 строфи) – розповідь про те, якою ціною людина-володар дістала смертоносну смолу;

третій розділ (9 строфа) – розповідь про те, як і з якою метою була використана смертоносна отрута царем.

Зі всього видно, що для Пушкіна найважливішим було показати не смертоносну силу дерева, не його велич чи усамітненість, а соціально-психологічну нерівність і підступність володаря-людини. Відтак головне у вірші – вираження гнівного протесту супроти насильства і рабства.

Таке розуміння вірша передбачає і відповідний розподіл виконавських зусиль: уточнення того, як повинна реалізуватися поетична ідея в цілому і на кожному рівні становлення форми зокрема. Розповідь про дерево смерті, безсумнівно, мусить насторожувати, викликати тривожні думки, але смисл, втілений у шостій-восьмій («Але людину людина...») і дев'ятій строфах тексту, образно кажучи, повинен викликати крик душі; все мусить бути підпорядковано вираженню гнівного протесту.

Таке «надзавдання», що його неодмінно поставить перед собою, йдучи за автором вірша, артист-декламатор.

Як же прочитав сюжет і виразив ідею Пушкінського «Анчара» у своєму творі А. Аренський?

Хор написаний у тричастинній формі. При цьому межі частин відповідають трьом указаним вище структурно-смісловим розділам вірша.

Але в музичній композиції не використані третя і п'ята строфи тексту. Пояснюється це, вочевидь, тим, що у ньому містяться не основні, а додаткові штрихи до портрета дерева смерті.

Є всі підстави стверджувати, що в цьому хорі музика не тільки узагальнено, а й більш докладно йде за текстом. Наприклад, у першій частині, як і у вірші, кожна музична побудова розпочинається ямбічним мотивом, відтак подається пробіг рівновеликими тривалостями. Як і у вірші, кожна побудова завершується витриманим складо-звуком. Музична мелодія дуже близька до словесної у висотному відношенні. В силу усіх цих обставин у співі передбачається декламаційна подача тексту.

Дещо інше співвідношення слова та музики наявне у другому розділі (у другій частині хору), в тт. 30-35. Тут декламація тексту поставлена в трохи іншу, несловесну основу. Річ у тому, що акцентованими виявляються склади, що припадають на сильні долі такту, незалежно від їх розташування у словесній вимові:

*Но человека человек...* – словесна вимова;

*Но человека человек...* – музична вимова.

Треба сказати, що музичне формотворення в цілому – це результат урахування форми і змісту літературного першоджерела і водночас воно зв'язане з особливостями музичного структурування і розуміння композитором смислу мовлених слів та поетичних фраз. Так, кількома перепровадженнями поетичної строфи «к нему и птица не летит» композитор, очевидно, хотів більш рельєфно показати те, що дерева смерті цурається все живе, а стретне провидіння на словах «лиш вихор черней налетит» повинно посилювати ілюстративну функцію музики. Імітаційне проведіння тематичного матеріалу на словах «Но человека человек послал к анчару властным взглядом», з одного боку, слугує засобом донесення поетичної думки, а з іншого – зв'язане з вираженням тривоги з приводу того, що відбувається.

Композитор звертається до яскравої музичної виразності (наприклад, на словах «лиш вихор черней налетит...») та інтонаційної виразності («день гнева» – інтонація крику; «и пот по бледному челу» – інтонація скорботи, передана засобом неспадаючого руху по півтонах).

З позиції інтерпретації особливий інтерес викликає фраза, побудована на словах «И умер бедный раб у ног непобедимого владыки». Будеться вона у висхідному русі при виявленні потужного акордового звучання. Згідно із задумом поета, у такому вирішенні передбачається вираження гнівного протесту. У цьому зв'язку цікаво звернутися до аналізу «Анчара», що його свого часу здійснив П. Чесноков. Автор підручника «Хор і керування ним» також веде мову про відповідність музики текстові, однак виявляє окремі прорахунки композитора і пропонує приховати їх суто виконавськи. Так, при вимовленні слів «И умер бедный раб...» він рекомендує замінити фортіссімо – нюанс композитора – на піаніссімо, оскільки пов'язує цю фразу (її зміст) зі словами «бедный

раб», що втілює, на його думку, ідею співстраждання. Але таке трактування якраз і відповідає задуму поета.

Типовим недоліком, що наявний у педагогічній і виконавській практиці під час роботи над хором А. Аренського, є стихійне прямування за характером і настроєм музики. Як результат, почасти надзвичайно сумною, такою що викликає співчуття, виявляється розповідь про анчара (у першій частині), непереконливі вияви протесту супроти соціальної нерівності і людської підступності. Пояснюється це перш за все тим, що виконавці не завжди з'ясовують ідейно-смысловий зміст твору, неправильно визначають тип інтерпретації.

Проаналізуємо другу частину кантати-симфонії С. Людкевича на вірші Т. Шевченка «Кавказ». Використовуваний у цьому творі поетичний світ Т. Шевченка торкається винятково широкого кола загальнолюдських проблем. Тут і ідея осуду жорстокості та лицемір'я самодержавства Росії («тюрми народів»), і ідея віри в Бога розуму, врешті, ідея правди і свободи, що її втілює Прометей, зазнаючи щоденних мук («споконвіку Прометей там орел карає, щодень божий довбе ребра й серце розриває»).

Аналізована частина кантати торкається цих сторін поезії, посередництвом яких поет стверджує, що пригнічені народи царської Росії мають лише право оплакувати своє рабське становище:

*Не нам на прю з тобою стати!*

*Не нам діла твої судить!*

*Нам тільки плакати, плакати, плакати!*

*І хліб насущний замісить*

*Кривавим потом і сльозами.*

Адекватна цьому поетичному змістові музична інтерпретація повинна виявити інтонацію сумного співчуття. Однак окремі декламатори (наприклад, народний артист СРСР В. Добровольський) промовляє ці рядки зі змістом іронії і гнівного обурення. Інтонація гнівного протесту надзвичайно доречно, приміром, у таких рядках:

*Кати знуцаються над нами,*

*А правда наша п'яна спить.*

У наступних рядках доречно виявити гнівний протест та іронію:

*Коли вона прокинеться?*

*Коли одпочити*

*Ляжеш, Боже утомлений?*

*І нам даси жити!*

Як бачимо, тут мовиться про те, що лише тоді постане правда і свобода, коли Бог зглянеться над знедоленими, коли восторжесвує правда справжня, бо не буде несправедливості, олжі й облудства, врешті, не буде цькування людини російським самодержавством і царатом: Бог сприятиму цьому.

Але поет вірить у Бога справжнього, справедливого, вільного від попівського словоблуддя:

*Ми віруєм твоїй силі  
І духу живому.  
Встане правда! Встане воля!  
І тобі одному  
Помоляться всі язики  
Во віки і віки.*

Завершується ця частина кантати драматичними насиченими строфами, сповненими гіркоти й звідчасності:

*А поки що течуть ріки.  
Кривавії ріки.*

Така найбільш логічна, як нам видається, інтерпретація поезії Т. Шевченка. Головне в ній – виявлення конфлікту (суперечливості дійсності у царській Росії), вираження «бунтарського духу» Шевченкової творчості.

Однак можлива й інша інтерпретація цієї поезії, наприклад: вираження як основної думки страждання народу. У цьому випадку такі інтонаційні відтінки, як іронія та сарказм, навряд чи виявляться помітними або ж будуть відсутніми загалом.

Зіставляючи описані типи інтерпретації із трактуванням, що його здійснив композитор, не можна не прийти до такого висновку: він (тип) ближчий до другого варіанту. Однак це не означає, що цей твір не можна виконувати так, як цього вимагає ідейно-смісловий зміст вірша у руслі першого варіанту. Але в цьому випадку необхідно прагнути до активного інтонування музики під впливом кожної словесної фрази і навіть кожного слова.

Інтерпретацію цього твору С. Людкевича багато разів здійснював М. Ф. Колесса. Для його інтерпретацій, якщо бути точним, характерна вірність композитору. Однак вираження страждань народу Колесса в основному пов'язує зі співом жіночого хору, а такі відтінки, як гнівний протест – зі звучанням чоловічого хору. Водночас у його інтерпретації не виявляються такі відтінки, як іронія і гнівний протест. В усій частині домінує, перебиваючи всі інші смислові сторони, інтонація страждання (див.: грамзапис ГОСТ 5289 – 61, 33 Д – 011720).

Так, спочатку, де співає лише жіночий хор, диригент прагне до виявлення інтонації зітхання (цифра 3). Вступаючи на тлі жіночого, чоловічий хор виявляє підкреслено вольові інтонації («не нам діла твої судить»). Опісля «жіноча тема» (співає весь хор) поступово стає більш схвильованою, експресивною і в кінцевому результаті (6-7 такти цифри 4) стає патетичною і немов стихійно виражає протест.

Аналогічно інтерпретується і цифра 5. Але оскільки диригент прагне до вираження поетичного змісту перш за все крізь призму музики, то почасти має місце невикористання декламаційних можливостей окремих

фраз. До декламаційного інтонування М. Колесса вдається фактично тільки там, де це зумовлено ритмоінтонаційною структурою самої музики, наприклад, при використанні фраз «встане воля, встане правда». У кульмінаційній фразі (цифра 6) «коли одпочити ляжеш, Боже утомлений...» замість виокремлення дієслова *ляжеш*, підкреслюється іменник *Боже*. В результаті замість виявлення інтонації вимоги – виявляється інтонація просьби (за задумом поета, тут мусить бути виражена вимогливість того, щоб Бог сприяв людським справам).

Особливу цікавість з позицій виконавського вирішення співвідношень словесного і музичного компонентів становить цифра 7. За текстом і музикою – це молитва. Тут стверджується, що позбавлення від рабства народам принесе розкутий Прометей. Аналізуючи цей розділ, М. Антків у своїй кандидатській дисертації говорить, що тут мусять бути виражені радість і святкування народів з приводу позбавлення рабства. При цьому М. Антків покликається на інтерпретацію й авторитетну думку М. Колесси.

Таке трактування, вочевидь, логічне. Річ у тому, що це – молитва-мрія. Уява поета малює те прекрасне майбутнє, у якому запанує справедливість і щастя народів, у якому всі будуть молитися розкутому справедливому Прометею. Широко розгортається (плеться) молитва, але раптом никне (цифра 10) і ніби розсіюється (цей ефект особливо підкреслений в оркестрі): від мрії композитор повертає слухача до реальної дійсності. Як і у вступі, в цифрі 11 знову оприявлена імітація сплеску батога, а хор підкреслено звідчаєно промовляє: «а поки що течуть ріки, криваві ріки».

Підбиваючи підсумок, варто підкреслити, що інтерпретуючи хоро-вий твір, диригент керується як визначальними формою, сюжетом та ідеєю літературного першоджерела або ж тим музичним трактуванням даного тексту, котре повідомив йому композитор. Таким чином, пер-ший тип інтерпретації здійснюється у тому разі, коли музична форма і зміст визначені формою і змістом тексту; другий тип – коли композиторське трактування достатньо відчутно впливає на образно-сміслову структуру літературного першоджерела, повідомляє йому нову виражально-сміслову спрямованість.

### *Література*

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв. – Л.: Музыка, 1971.
2. Каган М. С. Лекции по эстетике / М. С. Каган. – Изд-во Ленинградского университета, 1971.
3. Людкевич С. П. Дослідження і статті / С. П. Людкевич. – К.: Музична Україна, 1976.
4. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов // Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972.



5. Шпиллер М. Заметке о формировании вокальной культуры / М. Шпиллер // Музыкальное исполнительство. – Вып.8. – М., 1973.
6. Краснощок В. Поэтический текст в хоровом пении / В. Краснощок // Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972.
7. Краснощок В. Вопросы хороведения / В. Краснощок. – М.: Музыка, 1969.

*Подано за: А. Білогубка. О двух типах хоровой интерпретации // Вопросы анализа и исполнения музыкальных произведений. – Ровно, 1983. – С. 19-27.*

*Стаття надійшла до редакційної колегії 15.03.2017 р.  
Рекомендовано до друку д. мист., професором Карась Г. В.*

## TYPES OF CHORAL INTERPRETATION: AN INTERRELATION OF LITERARY AND MUSICAL COMPONENTS

**A. M. Bilohubka**

*The article raises the problem of choral interpretation of music works of different genres; pays attention to the interrelation of their poetic and sound polyphony, makes an attempt to define leading types of artistic treatment. On the rich material of choral singing, presented by works of Ukrainian and foreign authors, two kinds of choral art as dominant ones are singled out, two types of performing mastery are projected then.*

**Keywords:** *choral art, vocal interpretation, verbal and musical components of a choral work, performing mastery, intonation, synthesis.*

### Від редактора

*Стаття, що пропонується увазі наших читачів, передовсім музикантам і диригентам, написана свого часу українським музикознавцем і педагогом, колишнім викладачем музично-педагогічного факультету Івано-Франківського педінституту імені Василя Стефаника Антоном Матвійовичем Білогубкою (1935-1985). Він упродовж 60–70-х років працював спочатку другим диригентом (після відомого Михайла Гринишина) Гуцульського ансамблю пісні і танцю обласної філармонії, а згодом на запрошення свого давнього приятеля і колеги Василя Їжака, який тоді очолював кафедру співу та хорового диригування в місцевому педінституті, перейшов на роботу до цього навчального закладу. З тих пір аж до кінця 70-х років, коли переїхав працювати до Рівненського педагогічного інституту, він навчав премудростей диригентського мистецтва багатьох студентів-прикарпатців. Вочевидь, не одне покоління колишніх випускників музпеду завдячує своєму професійному зростанню*

чи фаховому становленню як музиканта й диригента саме Антонові Матвійовичу, чимало з них стали відомими виконавцями, здобули наукові ступені і вчені звання, а дехто й нині успішно продовжує, закладені ним традиції диригентського виконавства і музичної педагогіки.

Власне, його стаття «Типи хорової інтерпретації: взаємозв'язок літературного і музичного компонентів» містить цінні спостереження над проблемами мистецького трактування хорових творів української і зарубіжної класики, синтезу літератури, музики і співу, власне кажучи, над тими проблемами, що й донині не втрачають своєї актуальності. І таких досліджень у спадщині музикознавця є доволі багато, деякі з них знаходяться в його домашньому архіві (дружина – Марта Демчишин, що також є випускницею нашого музпеду, сьогодні мешкає у Києві), інша частина «розпорошена» по численних виданнях (здебільшого у журналі «Музика», фахових збірниках Київської, Львівської та Новосибірської (випускником останньої він був) консерваторій, газетах «Культура і життя», «Літературна Україна»), ще інша досі зберігається у публікаціях цілої серії методичних рекомендацій музично-педагогічного факультету Рівненських педінституту та Інституту культури. Переконалий, творчість Антона Матвійовича Білогубки зацікавить студентів нашого Інституту мистецтв, принаймні хтось із випускників міг би написати магістерську працю, хтось підготував би дослідження про музичні концепції цього талановитого викладача і виконавця-диригента, тощо. У цьому навчально-науковому підрозділі Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника здавна вміють пошанувати своїх талановитих і неперебутніх викладачів і студентів.

Саме таким був і, безумовно, залишиться в пам'яті надовго, закований глибокою національною духовністю, Антон Матвійович Білогубка: людина, громадянин, митець.