

РЕЦЕНЗИЯ

по конкурса за получаване на образователно-научната степен "Доктор" по научната специалност 05.08.03 „Кинознание, киноизкуство и телевизия“ научно направление 8.4 „Театрално и филмово творчество“

с кандидат Светла Руменова Нейкова за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

от проф. д-р Иван /Иво/ Иванов Драганов

София, ул. „Неофит Рилски“ № 61, тел 0888 629782,
ivo.draganov@gmail.com

Кандидатът Светла Нейкова предлага за разглеждане дисертационен труд озаглавен: „Документалното кино в дигиталната епоха“.

Уважаеми колеги,

От първите години кинотворците започват да осмислят ролята на камерата в изграждане на екранния образ. От тогава досега продължава търсенето на все по-леки, мобилни с висока светлочувствителност като гаранция за постигане на естетическите намерения на режисьора камери. Днес кандидатката Светла Нейкова представя своя дисертационен труд разположен именно на тази интересна и много динамична /особено в последните години/ територия. Дисертационният труд се състои от Увод, три глави, заключение, приноси, източници, библиография и приложения в обем 132 страници. Темата е важна и значима в контекста на задъхания режим на излизане на все по-нови модели камери на екрана. Конкуренцията на технологичните стандарти е жестока, защото обрича фирмите на изпреварващи и догонващи. И досега помня напреженията, които възникнаха около съдържанието на лицензията за телевизионна дейност. В това отношение трудът на Светла Нейкова е ценен и важен.

В увода кандидатката представя значението на изследването за влиянието на дигиталната епоха в развитието на креативното документално кино; целите и задачи на изследването; методите на изследването; съдържанието и структурата на изследването. Важно е, че тя проследява появата

на понятието „художествен документален филм“ въведен от Джон Грирсън в книгата му „Документалният филм по повод филма на Флайърти „Нанук от Севера“ – 1925 г.. С него Грирсън дава ясен знак за естетическите постижения в документалното кина за първите тридесет години от неговото развитие. Светла Нейкова много точно е подбрала този знаменателен факт като отправна точка на своята дисертация. След това се спира накратко за измененията, които са в резултат от появата на звука в киното и на появата на 16 мм. камера. И веднага прави паралел с днешната лека, мобилна цифрова техника за снимане и запис на звук. Спира се и на проблема за новите естетически изисквания, които поставят новите технологии като поставя акцент на 3D филмите. Според авторката изследването ѝ е в отговор на огромното количество документални филми, които се произвеждат, влиянието на техният киноезик върху търсенията в телевизионното изображение. Много коректно тя споменава и за обратното влияние – това на телевизионните риалити формати и блиц-интервюта върху документалното кино. Тук е мястото да спомена, че този проблем бе много интересно анализиран в дисертацията на доц.д-р Ема Константинова, „Продуциране на документални филми и предавания за телевизионния екран“. В четвърта глава Ема Константинова прави анализ на симбиозата между документалистика и телевизия. Тя я окачествява като „брак по сметка“. Покойният проф. д.изк.н Александър Янакиев през 2002 година окачестви документалното кино като заснети откъси от действителността и обобща, че всичко заснето е документално кино. В тази глава Ема Константинова теоретически прави това разграничение като въвежда понятието „фактуален“ жанр. Авторката разглежда неговата същност, природа, родствени връзки с документалното кино. Тя дефинира разликата така: “В случая ще приема определението на Грирсън, който казва, че документален е филмът, който творчески третира реалността. Фактуален от своя страна не казва нищо повече от това, че съответният филм или програма, принадлежащи на този жанр, са базирани на факти.” Авторката разглежда видовете и подвидовете на фактуалния жанр в техните разновидности, като ги разделя по важни критерии – сценарни и безсценарни, риалити, форматни и т.н. След това отделя внимание

на фактуалните суб-жанрове... По-нататък в увода Светла Нейкова уточнява целите и задачите на изследването

Светла Нейкова прави важното уточнение, че предмет на нейното изследване са документалните филми и то т.нар. креейтив документални филми /creative documentary/ и прави уточнението, че киното е невъзможно без камера и развитието на техниката се отразява пряко върху естетиката на изображението. Впрочем още като студент бях написал в дипломната си работа, че в киното има три специфични професии: оператор, скриптер и монтажист. Всички останали са приходящи, така да се каже. С това искам да кажа, че могат да работят навсякъде. По-нататък тя уточнява целите и задачите на изследването, които вече бе заявила и формулира методите на изследването. Накрая прави преглед на съдържанието и структурата на изследването.

В първа глава са представени основните теоретико-постановъчни аспекти на проблема. Авторката посочва базовите изразни средства на киноезика в документалното кино, прави уговорката, че те са сходни с тези в игралното кино, н с известни особености. Много точно тя посочва, че не само естетическата концепция за филма е водещата, а самото действителност и императива авторите да бъдат коректни към фактите от действителността. Много точно тя посочва и проблема с бюджета и рефлексията му върху избора на камери. Нещо, което болезнено преживях с един микробюджетен документален филм през 1918-1919 г. С това изризвам известни резерви, че всеки вид снимачна техника може да се импровизира и творчески импровизира. Обикновено се стига до регистрацията на нещо, което доц. д-р Ема Константинова прекрасно описва като фактуален жанр. По-долу авторката говори за този /д/ефект на битовизирането, което аз наричам регистрация. Особено внимание тя поставя на издържането в една светлотоналност на целия филм, което почти винаги е /не/възможно, ако се разчита само на естествени източници на светлина. Внимание отделя и на композицията. Аз и досега смятам, че композицията е наука от областта на изящното и трябва да се изучава като отделен предмет в НАТФИЗ. Много точно Светла Нейкова, с познание и впечатляваща компетентност, анализира ролята на светлината в изкуството на операторското майсторство. Особено сложна е работата със светлината в документалния филм. При него изкуственото

осветление е оскъдно по редица причини: да не стресира героите, да може да се улавя живота в неговото случване, да се постига достоверност на изображението, което да предизвиква и доверието на зрителя към показваната картина от екрана. Авторката дава за пример течението „Догма 95“, които оформят естетически модели за подражание. В българското игрално кино още през седемдесетте години операторът Радослав Спасов снима „И дойде денят...“ на Георги Дюлгеров и „Мъжки времена“ на Едуард Захариев на естествени източници от светлина, като кадрите с налягалите мъже край огъня първоначално бяха оценени като брак. Това ми каза в интервю Радослав Спасов през седемдесетте години. Така или иначе проблемът с осветлението е ключов за операторското изкуство, особено при портретуването на героите. Както казва проф. Венец Димитров: „Портретът е визитната картичка на оператора!“.

След анализа за възможностите и качествата на снимане с осветление от естествени източници, авторката аналитично засяга темата за избора на обективи. Тя определя широкоъгълните обективи като показване на екстравертна същност на героя, а дългофокусните като интравертна същност на героя. Не мога нито да потвърдя, нито да отрека, но намерението да се потърси показването на психологията на героя чрез оптиката заслужава поощрение и позадълбочен анализ. Авторката се спира и на взаимното влияние на творчески похвати – заемки от документалното кино в игралното и обратно като дава примери с филми на всепризнати творци като Вим Вендерс и Ерол Морис.

След това тя обръща внимание на ролята на движението в кадъра. За съжаление не се е потрудила да преведе, /а това е задължително в текст предназначен за публика/ понятия като ригове (rigs), гимбъли (gimbals).

След като споменава ракурса като основен похват тя стига до заключението, че развитието на документалното кино се обуславя както от развитието на техниката, така и от естетическите търсения на авторите и от очакванията на публиката. Може би на специализираната за по-голяма прецизност...След като тя доказва, че документалистите са използвали всички възможности на техниката като изразно средство, максимално са експериментирали във всички жанрове, вече се опитват да бъдат по-директни и смели в намесата по отношение на документалния факт. Това поставя в много

висока степен проблемът с коректността към фактите от действителността. Според авторката след 70-те години на 20 век започва да набира скорост т.нар. поджанр кривейтив документално кино, като филмите от този поджанр се отличават с отчетливо представена авторска позиция, постигната по всевъзможни начини. Лично аз вече се дистанцирам от т.нар. игрални възстановки, защото документалното кино, особено при портрети на исторически личности се превръща в задния двор на игралното кино. Независимо от добрите намерения. Покойният чл. кор. на БАН проф.д.н Неделчо Милев през 2015 г. на фестивала „Златният ритон“ ясно заяви, че от негова гледна точка възстановките са патериците на документалното кино.

В останалата част от точката Светла Нейкова се спира на важни филми от историята на българското документално кино. И на развитието на снимачната техника през годините.

Посочени са основните дефиниции за документален филм, и по-специално за креативния документален филм; представени са основните изразни средства, използвани от оператора на документални филми. Направен е кратък обзор на развитието на техниката като основен инструмент в киното, който го отличава от другите изкуства. Разбира се, място е отредено и на това как развитието на техниката повлиява на документалния жанр, какви възможности разгръща и как го дефинира. Дадена е дефиниция на “дигитална епоха”, основана на дефиниции и сведения от други автори. Авторката е посочила 1990 за годината в която дигитализацията надделява над аналоговата техника. Но, истината е, че едва през 2007 година цифровизацията взема пълен връх и именно тя прави телевизията по-достъпна. Процес предвиден от първият еврокомисар по телекомуникациите Мартин Бангеман още през 1998 година с неговата доктрина за конвергенцията между телекомуникации-високи технологии и електронни медии. В това време авторката посочва, че именно телевизиите са територията, на която се показва документално кино.

Авторката сочи годината 1995 г. като ключова, в която излиза първия цифров формат DV. А аз помня, че през 1994 година първи на Балканите цифровизирахме студио 3 на БНТ и част от пресата ни атакува затова, че сме възприели цифрова техника – в случая AMPEX, а не аналогова. За щастие на БНТ

тогава проф. д-р Емил Владков и инж. Кирил Гоцев бяха направили още през 1993 година концепция за цифровизирането на БНТ. През 1999 година проф. Владков бе консултант по цифровите технологии на НСРТ и поставихме заедно изискването в лицензиите за задължителна цифрова техника на кабелните оператори в срок от 9 месеца от получаване на лицензията. /Всъщност това бе и една от причините да махнат целия състав на НСРТ/ Освен обновяване с новата технология нашата цел бе да избегнем видеопиратството, което бе масово при кабелните телевизии. Сега чета в тази дисертация, че всъщност 2002 година се смята за начало на дигиталната епоха. Пиша това, за да подчертая, че и в България е имало телевизионни експерти – визионери в онова време. Авторката се спира на огромното количество нововъведения в цифровите технологии, но много точно отбелязва, че те са толкова интензивни, че не остава време да бъдат осмислени и проверени в практиката от естетическа гледна точка. Променя се и културата на гледане. Авторката подробно изрежда всички фирми, /CANON и SONY/ които лансират достъпни фотоапарати с възможности за видео и SONY, които предлага първата нискобюджетна камера през 2010 година и това е началото на масовата цифровизация. Според Светла Нейкова 1999 година е началото на цифровото документално кино. През тази година Вим Вендерс е заснел своя филм „Буена виста сошъл клуб“ с камери mini dv и digital betacam. Следващата година посочва тя това вече е масово явление и затова имат заслуга развитите технологии и достъпните цени.

В следващите страници Светла Нейкова разяснява какво разбира под кривейтив документално кино, като ползва цитати от книгата на проф. д-р Неделчо Милев „Драматичният екран“, за което можем да я поздравим, както и от книгите на проф. Емилия Стоева и проф. Любомир Халачев. Много ценно за практиката е и определеното на Йорис Ивенс за документалния филм.

Светла Нейкова отрежда и място на фестивалите за креативно документално кино, което е много полезно и интересно като въведение. Особено в контекста на това, че в света има около 7 000 фестивала за кино и тази цифра ги банализира и девалвира като форуми на висши естетически постижения в областта на киното. Този раздел е ценен с възможностите за съпоставяне на критерии и подходи при оценката на документалното кино.

В частта за телевизията като естествена среда авторката добросъвестно е анализирала развитието на телевизията и техниката за заснемане. Имам само една забележка, но много сериозна. Тя твърди: *Но едва през 1920-1930 г. телевизията започва да се използва в ежедневието.* Това не е така. До 1935 година телевизията се развива като процес на търсене и открития и дори не е лицензирана като стандарт от NTSC. Първото редовно ТВ предаване е излъчено на 2 юли 1928 г. в САЩ. Чарлс Френсис Дженкинс получава разрешение от Федералния комитет по честотите да излъчва от експерименталната си станция W3XK в Мериленд. За година и половина той излъчва силуети на картинки с 48 линии от кинофилми. В Ню Йорк Хюго Гернсбак започва да излъчва редовно тв предавания месец по-късно от Дженкинс с негови тв изображения в експерименталната станция на GE. RCA започва да излъчва експериментално през 1929 година картина със 60 линии. През 1931 г. CBS също започва излъчване с картини от 60 линии...

Авторката прави полезен сравнителен анализ на разликите между цифровите технологии и аналоговите, като не пропуска да отбележи и появата на Интернет платформите като сериозен конкурент. Вероятно в САЩ е така, за България не съм сигурен...

Много полезен е обзорът на онлайн платформите за кино, който авторката прави в следващата подточка на първа глава.

В следващата точка Светла Нейкова прави анализ на използването на 3D форматът в документалното кино като се спира на интервюта и прави анализ на ефекта от документалния филм на Вернер Херцог „Пещерата на забравените сънища“. Нейният, но и на Херцог извод е, че въпреки зрелищните ефекти 2D филмите ще продължат да съществуват и 3D технологията няма да ги измести от възприятието на аудиторията. Следва анализ на VR киностилистиката и причините тя да не се развива...

Първа глава завършва с констатации за новите фестивални форми, които следват естетическите постижения, но от гледна точка на избраната цифрова технология...

Втора глава „Методология“ се състои от един лист и по тази причина няма да се спирам на нея.

В трета глава „Анализ на избрани филми“ Светла Нейкова се спира на творческите търсения от гледна точка на снимачната техника от режисьорите Вим Вендерс и Ерол Морис. Фактически последователно тя изгражда творчески портрет на двамата режисьори, през призмата на тяхното светоусещане за изграждането на екранния образ. При Вим Вендерс тя много точно е уловила неговата страст към новите стилове и похвати. Вим Вендерс винаги е бил доста краен. За щастие светът продължи и Вим Вендерс се изявява в него като режисьор. Първоначално той е доста скептичен по отношение на видеоизображението, но при заснемането на „Буена виста сошъл клуб“ той ползва Mini DV формат и Betacam, за по-голяма достоверност на изображението, сливане с музиката на групата и за по-голяма свобода на музикантите. Анализът на авторката е изключителен и тя заявява, че това е първият пълнометражен видео документален филм. Това може би е преломен момент за него и той застава изцяло зад видеотехнологиите. Следващата стъпка на Вендерс, напред в /не/известното, тя определя филмът „Пина“. Проектът се развива бавно, парите се събират трудно и Пина Бауш умира преди да започнат снимките. В този филм Вендерс е категоричен, че трябва да снима на 3D и много прецизно авторката обяснява какво печели като естетическа стойност и какво губи, използвайки тази технология. Анализът ѝ е впечатляващ и той, както и други части от тази книга трябва да бъдат публикувани в списание КИНО. Според нея 3D форматът се наложи като формат на фикциите, Космоса и океанските истории и не успя да навлезе по-мощно в документалното кино. Та било то криейтив. Във всички останали анализи тя представя Вендерс като неспокойна, търсеща личност, с особено внимателен поглед към детайла, атмосферата, героя, фона, но и контекста, в който се развива действието. И доказва това с анализа си за филма „Солта на Земята“. Аз оценявам този филм, като един от най-блестящите филми създавани някога. Нейната заслуга обаче е, че е разчела технологичния код на изображението, което аз мога да определя като перфектно.

При Ерол Морис тя като че ли е още по-уверена. Поне моето убеждение е такова. Не съм гледал неговите филми, но от нейния анализ оставам с впечатлението, че съм ги гледал - толкова дълбок и точен е анализът ѝ. Оставам с впечатлението, че Морис е представител на т.нар. постмодернизъм. За мене

това означава, че той ползва всички познати средства и подходи от игралното и документалното кино, без да се притеснява, че ще го обвинят в еkleктика. Аз бих добавил, че използва и телевизионни похвати, за да постигне максимална достоверност на изображението, но без да навлиза в естетическите търсения на „синема верите“. Все едно анализът на филмите на Вендерс и Морис са ярки доказателства за нейната теза. А тя е – ролята на цифровата техника при изграждане на екранния образ. Ерол Морис е толкова авангарден, че тя си служи с няколко негови интервюта, за да разкрие сложната му същност на оригинален документалист и абсолютно независим творец, който сам си финансира филмите.

Светла Нейкова продължава със сравнителен анализ на филмите заснети на лента и тези с цифрова техника. За целта ползва класификация на кинотеоретика на документалното кино Бил Никълс, който определя шест категории филми, които Никълс определя като поджанрове. Спирам се на този момент от развитието на тезата на докторантката, защото тя влиза в задочен спор с Никълс и дава определение като тенденция във видовете документален разказ. Няма да се спирам на много интересни подробности, които тя изрежда съпоставяйки филми на лента и такива с цифрова технология, но ще обърна внимание на казаното от режисьорката Тамара Трампе: *Разликата между снимането на лента и тази с дигитална камера е в количеството заснет материал.* Аз ще добавя и в още нещо. При лентата, поради ограниченията режисьорите си правеха труда да обмислят до последен детайл всеки кадър преди да го заснемат. Може би такъв подход се доближава до т.нар. „желязна режисьорска книга“. С цифровата техника режисьорите станаха по-невзискателни към предварителната подготовка и снимат огромни часове материал и след това на монтажа се бавят с месеци, защото материалът не е премислен и няма предварителна ясна концепция какво трябва да се случи. За съжаление и продуцентите не могат да дисциплинират авторите да бъдат по-пестеливи откъм заснет материал и по-организирани на снимки.

В следващата подточка Светла Нейкова отново много професионално анализира 11 документални филма оценени на върхови фестивали или номинирани за Оскар. Тя прави това през призмата на използваната снимачна техника. Особено важен е нейният извод, че с лесната за обслужване и достъпна

цифрова техника много режисьори се правят на оператори и това за съжаление личи в немарливо заснетото изображение, липсата на фокус, на композиция, дори на най-обикновени ракурси. За мен това е от особена важност, защото днес мнозина претендират да бъдат оператори, а всъщност правят снимки за себе си...Много интересен е анализа на филма „Catfish“, в който тя изследва и проблема за нарцисизма на младото поколение, което мрази публичната анонимност и се стреми на всяка цена да привлече внимание върху собствената си персона, като подменя самоличността си с друга - измислена и съответно режисирана.

В следващата подточка тя анализира някои български филми с акцент на режисьорите Тонислав Русев и Адела Пеева. Разговорът с Адела Пеева е интересен с това, че тя е представител на естетиката на киното на филмовата лента. Това я прави много прецизна в избора на тема, подготовката преди заснемането на филма и отношението към изображението и монтажа. За нея изображението не е самоцелно, но аз съм убеден, че ако прочете тази дисертация би си променила в голяма степен отношението към подбора на снимачна дигитална техника.

В следващата подточка Светла Нейкова констатира липсата на интерес у българските творци към технологиите 3D и VR. Всъщност това потвърждава казаното от Адела Пеева: *Изображението трябва да бъде подчинено на изискванията на драматургията, т.е. на съдържанието.* Изводът на докторантката е, че 2D са достатъчни за заснемането на това, което вълнува българските кинематографисти. Бих се радвал да прочета анализ на Светла Нейкова за филма „Книжарят“ на Асен Владимиров – заснет със специално закупена от парижкия „пазар на бълхата“ 16 мм камера. Това е направено, за да търсят естетиката на киното от 40-те години на миналия век.

В подточката „Резултати от изследването...“ много обективно Светла Нейкова се спира на всички аспекти от нахлуването на DCP форматите, съвременните леки камери и анализира два негативни аспекта. Единият е, че режисьорите в масовия случай снимат сами. Това води според мен до некачествено изображение, в най-добрите случаи приличащо на телевизионни репортажи. И то съсипва естетиката на криейтив документалния филм. Второто

е, че в тази територия вече не се открояват оператори, които да блеснат с оригинални визуални решения. Естествено режисьорите не са подготвени професионално да работят с осветление и разчитат на естественото. Така портрети не се правят. Този дефицит се прикрива зад всевъзможни, често самоцелни движения на камерата. /Гледайте какви портрети има в документалните филми на BBC/ Според авторката налага се стилът на Ерол Морис, на който аз не съм почитател. Меко казано... Вече всеки прави филм. И това е в минус на криейтив документалния филм. Много точно авторката е открила тенденциите в използването на снимачната техника и тези в търсената тематика. В последната тя поставя като акцент важна тенденция – размиването на границите между игралното и документалното кино. Аз бих казал превръщането на документалното кино в задния двор на игралното кино.

В заключението си Светла Нейкова прави следните изводи: дигиталната техника се развива с изключително бързи темпове. Това дава възможност на всеки творец с добра идея да направи своя филм. Страничният ефект е, че и бездарни, но енергични творци могат да постигнат същото. Тя отбелязва, че вече режисьорите снимат своите филми, но това лишава изображението от специален творчески подход и тласка киното към т.нар. регистрираща камера, много напомняща телевизионните предавания. Авторката отбелязва и напредъка в разпространението и не пропуска да отбележи, че зрителят може да се загуби в морето от информация. Всъщност вече е загубен...Тя смята, че 2D киното няма да отстъпи пред ефектите на модерните визуални технологии - 3D и VR. Просто 2D киното е доказано изкуство...За другото предстои да видим...

Приносите на Светла Нейкова са безспорни. Няма друго такова изследване правено у нас. От гледна точка на цифровите технологии се прави сравнителен анализ на документални филми заснети на ленти и такива с дигитална техника.

Дадена е дефиниция на понятието криейтив документален филм.

Авторката е представила най-важните платформи за криейтив документално кино и най-важните фестивали.

Както виждате, уважаеми колеги, посочената в заглавието тема е обхваната в нейната обща рамка и конкретни проявления. И съвсем закономерно

точно тука намираме основните научни приноси на този труд. Представен е подробен преглед на значимите факти и събития от историята на документалните филми, и е направен количествен и качествен анализ на навлизането им на телевизионните фестивали по света, и в България с висока научно-приложна стойност. Анализирайки проблемите на продуцирането на документалните филми за телевизионния екран докторантката е отговорила на съществени въпроси, които определям като най-важни: *Какво е бъдещето на криейтив документалния филм и вторият: Какво е бъдещето на 2D криейтив документалния филм?* Въпроси, които имат важен естетически, художествен, социокултурен и маркетингово – рекламен аспект, и са свързани с промени в зрителското съзнание, с дигитализацията, масовата комерсиализация, промените в начина на възприемане на културни и търговски послания, които се развиват в цял свят. Вероятно ще бъдем свидетели на сложна конвергенция, в която само талантиливи продуценти, сценаристи и режисьори ще бъдат в състояние да изградят атрактивна и интригуваща драматургия в интерес на зрителя с помощта на дигиталните технологии. Тя трябва да държи сметка не само за количеството зрители, но и за качеството на съдържанието. Това ще бъде нова гледна точка, която ще наложи отпечатък върху художественото решение на филмите. Дали филмите и новите цифрови платформи и крайни устройства ще налагат нов стил и маниер на работа или пък продуцентите ще се опитват да ги вкарат в утвърдена производствена матрица предстои да видим. Талантливите ще се справят и ще превърнат неизвестните величини в естетическо предимство. Това е бъдещето – заключава авторката.

При посочената **положителна оценка** за качествата на научния труд: “*Документалното кино в дигиталната епоха*” нямам особени критични бележки освен тази за телевизията през 20-те години, когато тя още е в начален стадий на експериментиране. Надявам, че трудът ще бъде отпечатан като важен и навременен текст за професионалната гилдия, студентите и любителите на киното у нас. И още нещо. Бих посъветвал Светла Нейкова още веднъж внимателно да преразгледа някои факти, като този с телевизията от 20-те години. От описа на източниците се вижда, че тя е използвала активно Интернет и вероятно много данни са почерпени от там. Мрежата безспорно е удобна за

подобна работа, но все още сериозните източници са писмените свидетелства - статии, книги, учебници. Независимо, че мрежата използва по свой начин голяма част от тях. И второ не по-малко важно: този текст след като бъде отпечатан, ще се превърне за младите изследователи в библиографски източник. Именно за това е наложително детайлно и педантично да се прецизира като фактология. И да прецизира и преведе заглавията, като се съобрази с направени вече преводи. Като този с „По повод Ница“.

Поради всичко изложено дотук, в **заключение** бих искал да подчертая още веднъж научните постижения на кандидата и конкретните приноси на разгледания научен труд. Убеден съм, че те напълно отговарят на високите изисквания, предвидени в Закона за академично развитие на кадрите. Именно затова си позволявам да препоръчам на Научното жури при НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ да приеме **положително** кандидатурата на Светла Руменова Нейкова и да ѝ присъди научната степен **ДОКТОР**.

Проф. д-р Иван Драганов