

Рецензия

от проф. д-р Пламен Шуликов (Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“) за придобиване на образователната и научна степен *доктор* по професионално направление 3.5. Обществени комуникации и информационни науки (Медии и комуникации – фотожурналистика) с дисертационен труд на тема **Фотография и пропаганда в българската преса в периода 1919 – 1944**, представен от **Цветан Тодоров Томчев**, редовен докторант в катедра „Пресжурналистика и книгоиздаване“ на Факултета по журналистика и масова комуникация (Софийски университет „Св. Климент Охридски“) с научен ръководител доц. *Георги Лозанов*

Трудът на Цветан Томчев *Фотография и пропаганда в българската преса в периода 1919 – 1944* е част от поредицата квалификационни текстове по фотография, насочени към публична защита от Факултета по журналистика и масова информация (СУ) в относително кратък период. Тази интензивност на изследователския интерес е обяснима преди всичко с недоимъка на системното ни фотографско познание през близо 50-те години политическа цензура в науката и културата у нас. В порива към запълване на зейналите познавателни лакуни в полето на фотографията прозира дори известен компенсаторен драматизъм, причинен от поразителната асиметрия между системността на западната критическа рефлексия, от една страна, и, от друга – фрагментираното у нас в неформални общности знание за фотографията, особено за родната ѝ история, както, разбира се, и за върховната ѝ мисия на безпристрастен визуален социолог – мисия, която тъй наречената народна власт в повсеместния ѝ кръстоносен поход срещу реализма в изкуството проникновено преценяваше като подривна, особено с прицел към фотографията заради присъщия ѝ технологично вменен „графичен садизъм“ (В. Бенямин).

В подобен, макар и твърде схематично очертан, контекст изследването на Цв. Томчев естествено се позиционира като пореден етап от предприетата преди десетина години от него двутомна очеркова реконструкция (Големите фоторепортери на България, 2011 и 2012 г.) на родното ни фоторепортерско наследство, разхвърляното в откъслечни исторически описи, в покрити с библиотечен прах периодика, в трудно подлежащи на детайлна каталогизация архивни фондове, в множество предполагаеми и непредполагаеми фамилни албуми, в съпротивляващи се срещу систематизация лични спомени. И през трите текста на автора се процежда фоторепортерският по същността си критерий за стойност на

фотоизображението – „оживяване на снимките от статичност към раздвижване и търсене на психология в кадъра чрез метода на *откровената* камера“ (с. 78). Допълнително съпреживян от автора заради дълголетната му фоторепортерска практика, този аксиологичен критерий има стойност и на валиден хронологичен ориентир в историческия ръст на фотографското самоосмисляне изобщо. В него са проектирани две исторически особено значими тенденции – първо, продължителното и периодично съпровождано с особен драматизъм (включително стопански) преображение на уседналия ателиерен фотограф, пасивно очакващ и активно режисиращ събитията, в мобилен документалист, който трескаво ги преследва, и, второ, не по-малко значимото ценностно изместване от пикторализма на традиционната изобразителна конвенция към новоизобретения аксиологичен суверенитет на фотографията именно като „фотографска фотография“ (А. Р.-Пач), като фотография, освободена от унизително стилистично чиракуване на живописни образци и същевременно открила собствената си ценностна автономия в непостановъчното изобразяване на автентичния живот чрез *откровена камера*.

Почти без остатък посветен на тези същностни въпроси, предложеният от Цв. Томчев текст пледира за реабилитация на ценностното самомнение на българската репортерска фотография от периода между войните. Впрочем защо не и от началото на века, ако се съди по изпреварващата времето си позиция (1904 г.) на заслужилия казанлъчанин Ст. Георгиев, коректно цитирана от автора: „Когато фотографираме... жива сцена от хора, трябва да действваме малко *престорено*, за да не обърнем вниманието на лицата да гледат към камерата.“ (с. 81) От тази ранна препоръка на Ст. Георгиев, прицелена срещу неизменната монументализация на образа в Хорациев стил (*exegi monumentum*), до формулировката „невидим апарат“ (с. 149) на П. Морозов, буквална калка на „скрита камера“ на д-р Е. Саломон, има само малка крачка, направена обаче с известно отлагане. Впрочем и известната статия на А. Р.-Пач „Цели“, легитимираше ценностния поврат, даже преврат, в световната фотография, се появява едва през 1927 г. Инертността на пикторалисткия рецептивен стереотип може да бъде освидетелствувана (дори в клиничен смисъл) чрез критическото недоумение, с което не други, а тъкмо В. Бенямин и Б. Брехт (К. Гелдерлос), посрещат през 1928 г. фотокнигата му „Светът е прекрасен“ (A. Renger-Patzsch. Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen. – München: Kurt Wolff Verlag, 1928).

Аксиологичното самоосмисляне на фотографията у нас Цв. Томчев основателно обвързва с учреденото през 1924 г. „Дружество на българските и чуждестранните журналисти в България“, където е създадено и легитимирано валидното и до днес понятие *фотожурналист* (с. 83). Макар и възникнало през десетилетието на масови браншови обединения, дружеството е естествено предпоставено от мощната медийна индустриализация у нас, осъществена от фигури, многократно надхвърлящи националната си значимост, каквито са А. Дамянов, Д. Крапчев, А. Греков, даже от индустриалци като Н. Чилов (position of Chilov) с крупни инвестиции във вестникарската реклама. Подобна компресия на браншовата среда се увенчава с качествени фотографски постижения, а след появата на илюстрираните периодични издания, всяко от които оспорва читателския стереотип чрез рецептивната лекота на образното „писмо“ с обем едва ли не на фотокнига – и с много на брой качествени изображения, карнавализиращи градското медийно потребление чрез фигури на легендарни разпространители, дори чрез фразеологична ритуализация на разпространителския акт, добил облик на празнично карнавално действо. Изпод възторга, с който Цв. Томчев разказва за този период от историята на българския фоторепортаж, прозира разбираема тъжна носталгия и по девалвиралата вече публична значимост на фоторепортера, и по онази непринудителна естественост в ръста на браншовото умение, която в контурите, очертани от тогавашната меко рисуваща фотооптика, изглежда като сладостно последно продължение на безвъзвратно отминалия роден белепок.

Освен учреденото през 1924 г. фотожурналистическо сдружение обаче у нас има и още един паралелен инициативен център на фотографското самоосмисляне. Непосредствено след войните, на 1.12.1919 г., е създадено Сдружение на фотографите в България, което от юни 1921 г. започва да издава месечно (по първоначалния си замисъл) списание „Фотограф“ с първи редактори Ф. Грабнер, Ал. Стоянов и Т. Апостолов. След тригодишно прекъсване от 1925 до 1928 г. то продължава да излиза до 1932 г. с последователна смяна на главните редактори Хр. Рашев, Ал. Гълъбов (Сашо) и, забележете, Б. Карастоянов. Впоследствие, ако се съди по авторите, течението на сп. „Фотограф“ се отлива в „Бюлетин на централната фотографска занаятчийска кооперация“ (БЦФЗК), където пък блести името на Георги Ст. Георгиев, особено с една негова статия от 1939 г. „Пътят на новата фотография“. В нея той възпроизвежда позицията си от самото начало на

30-те, когато впрочем въвежда в родния дебат за ценностната същност на фотографията името на А. Р.-Пач, като възпроизвежда почти буквално тезата му от „Цели“ (1927 г.). Споменавам това не в името на някаква и без друго трудно постижима историческа пълнота в изреждането на медийните пионери в нашата специализирана фотографска периодика. В противен случай ще трябва да започнем поне от 1898 г., когато се появява един брой на сп. „Фотографически преглед“, преляло се в „Българска илюстрирана сбирка“ от същата година, да минем през важното, макар и еkleктично, сп. „Художник“ (1905 – 1909 г.) с редактори С. Радев, П. Генадиев и Ал. Балабанов, където античникът Балабанов дебютира и в полето на фотокритиката, и пр., и пр. Споменавам го само като повод за, надявам се, смислено допълнение към представения от Цв. Томчев очерков портрет на фоторепортера, а и редактор на „Илюстрирана седмица“, Антон Антонов (с. 183-185), чиято малка, но концептуална публикация във в. „Заря“ (бр. 2466 от 1929 г.) „Фотозанаятчийци и фотожурналисти“ попада в центъра на шумен, за да не кажа креслив, майевтически дебат върху ценностното самоосмисляне на родната фотография, проточил се чак до 1930 г. Тогава Б. Карастоянов слага символичната му точка с произнесеното, макар и с половин уста, признание за съвкупните ползи от любителската фотография, респ. – от „лайкаджийското“ снимане „от изненада по улиците“. Провокация за скандала е статия на Хр. Рашев „Въпроси на деня“ от 1929 г. във „Фотограф“, където сдружените фотографи, наскоро признати с Царски указ за занаятчийци, пледират държавната протекция върху занаятите да засяга само фотографите с редовно издадени майсторски свидетелства. Макар и стопански в началото си, дебатът скоро се преобразява в кастово противопоставяне между сдружени фотографи, от една страна, и държавни, общински, кооперативни, съюзни администрации със сертификационни права, „моменталисти“, „сандъкчийци“, „лайкаджийци“ и всякакви „щракачи“, както, разбира се, и фотожурналисти – от друга. Към фотожурналистите, припознати като най-образовани, значи и най-опасни съюзни врагове, еристичният патос е най-усилен: „Фото-журналистите са само фото-любители, и никакви професионалисти. Всеки може, когато пожелае, да стане фото-журналист, и хоп! – дава му се... майсторско свидетелство. (...) Не фото-журналистите да бъдат признати за майстори, а само майстори да могат да бъдат фото-журналисти! (...) Не желаем спорове... особено с вестникарите. Но на никой фото-журналист не ще се издаде свидетелство само защото е такъв, ако не го заслужава като *фотограф*...“ Макар, както се вижда от думите му, съвсем

правилно и разумно да „не желае спорове,... особено с вестникарите”, Хр. Рашев на практика хазартно ги пожелава и, разбира се, империята отвърща на удара. Имам предвид действителната вестникарска империя на Атанас Дамянов от 20-те и 30-те, чийто медиен обхват Цв. Томчев представя обстойно и с дължимото признание. Твърде вероятно разпознала се в конструкцията на Рашев „илюстрирани вестници и ежедневници”, тя не закъснява да отговори чрез А. Антонов от страниците именно на в. „Заря”. Текстът на А. Антонов великодушно подминава стопанското „теснячество” на фотозанаятчийската атака. Съвсем независимо от обстоятелството, че авторите, които я провеждат, се стремят да експроприират в полза на фотозанаятчийския бранш понятието *художественост*, свойски наричайки сдружените фотографи (нито повече, нито по-малко) *художници*, тя не надхвърля дребнавото браншово интересчийство. Не успява да го надхвърли и тогава, когато чрез Мирний, вече в пряк сблъсък с А. Антонов, се опитва да отговори на въпроса „кой е истинският представител на фотографското изкуство”. Верни посоки към отговора на този въпрос, зад който ясно се чете изобщо въпросът за собствената същност на фотографията в съпоставка с конвенционалните визуални изкуства (тъй и не получил у нас приемлива яснота до края на 20-те), набелязва едва краткият вестникарски текст на А. Антонов. Наистина този текст идва някак изневиделица именно от средата на фотожурналистите, чийто принос към ръста на родната фотография дотогава остава некомментиран в специализираната ни фотографска периодика от 20-те, все едно той не съществува. Може и да идва изненадващо, но съвсем не и нелогично. Поредицата от войни, в които България е въвличена през второто десетилетие на ХХ в., предоставя на българските фоторепортери нескончаем полеви тренажор по фотореализъм. Достатъчно е да бъде текущо проследен който да е от илюстрираните вестници оттогава (напр., „Аз знам всичко”, „Панорама из целия свят”, „Илюстрация светлина” и пр.), за да се види как дори само в рамките на едно периодично издание българската журналистика скоростно наваксва липсващия ѝ фоторепортерски опит. Фотоизображенията се появяват в относителен синхрон с произтичащите събития, а самите фотосюжети постепенно, но сигурно скъсват с характерната дотогава постановъчност и статичност, наложени като масово приета изобразителна норма чрез дълголетна ателиерна фотопрактика. Именно „отживелият начин” да бъдат снимани „вдървени фигури, подредени с цветя в ръката, с надписи и с вечното *не мърдайте, весело погледнете, усмихнете се*, – едно две – готово” е първи прицел

в краткия текст на А. Антонов. Чрез формулировката „светът в неговото движение и естествено развитие” той ясно назовава специфичния предмет на фотографията, който произтича пряко от нейната технология и който дефинира репрезентативния ѝ суверенитет сред другите визуални изкуства. Не подминава и въпроса за социалната значимост на фотоизображенията, чрез които фотографите, „добре запознати с обществото,... имат за цел картинно да представят в пресата което с думи не може да се предаде, нито да направи впечатление”. Най-накрая не пропуска да засегне и *ателието* – последната крепост на „професионалния” фотограф, като чертае вероятно най-ужасяващата перспектива пред уседналия фотозанаятчия, който, според фотожурналиста, „не трябва да чака събитията да го навестят” в неговата кула от слонова кост, а да ги търси активно или поне да ги следва според тяхната обществена значимост. Така краткият текст на А. Антонов добива стойност на лапидарен увод изобщо към предстоящия български фотореализъм, разбиран в неговата репортерска, безпристрастно свидетелска *откровеност*.

Ще се възползвам от повода, който последната дума *откровеност* предоставя за кратък, а вероятно и не твърде значим, етимологичен коментар върху разграничението между смисловите обхвати на понятията *candid camera* и *директна фотография* (с. 149-150). Очевидността на „френската връзка“ в първото понятие (*candid*, от фр. – чистосърдечен, искрен откровен) трудно може да се пренесе и върху предполагаемата каузалност между понятието и Волтеровия роман „Кандид, или оптимизмът“ (1759 г.). В него героят Кандид е мощен аргумент срещу оптимистичното убеждение на немския философ Г. Лайбниц, че въз основа на аксиоматично положената от него предпоставка за „предустановеността на всеобщата хармония“ настоящият, наличният свят е възможно най-добрият свят, тъй като, ако можеше да има по-добър, със сигурност Бог щеше да построи него, а не този, в който живеем. Твърде вероятно е Волтеровият авторитет, респ. – световната популярност на романа му, да са причина за понятийната екстраполация в областта фотографията. В самото начало на ХХ в. обаче понятието, представящо идеята за социална откровеност в ранната англосаксонска социална фототрадиция (напр. Дж. Томсън и А. Смит. Уличният живот в Лондон, 1877-78, Я. Рийс. Как живее другата половина, 1890) не е точно понятието „*candid*”, сякаш иззело в днешната си фотографска употреба изобщо правата върху назоваването на безкомпромисно откровената репрезентация. В самото начало на ХХ в. е кодифициран терминът „*good straight photography*” или просто „*straight*

photography” (букв. пряма, директна фотография). Срещаме го още в първата книжка (1903 г.) на издаваното от А. Щиглиц списание „Camera work” в текст на увлечения по фотографията изкуствовед Ото Уолтър Бек, професор в Прат институт, Бруклин. В неговата дефиниция „straight photography”, „звъняща с честност и праволинейност”, е противопоставена на имитационната, на подправената, даже лъжовната („faking”) фотография, и в този смисъл „положена върху твърдата банка на науката”, тя „страни от разкоша, от внушенията, от мечтите, от живота-картинка”. Що се отнася до жизнеспособността на двете „конкурентни” понятия *straight photography* и *candid photography*, допускам, без особени пристрастия, разбира се, че именно конотацията *жестокост, бруталност*, исторически изпреварващо и шокиращо сетивно наложена от Волтер върху атрибута *candid*, го е снабдила с безспорно номинативно преимущество. Когато представям дори тези кратки разсъждения върху понятийната етимология, не мога да се отърся от усещането за тежък схоластичен грях. Това *откровено* признание казва, че независимо от общата етимологична основа на двете понятия те са в състояние да обособят автономни смислови периметри, стига номинативната им специализация да е санкционирана чрез обществено съгласие, каквото във фотографската общност очевидно има, и това е достатъчно.

Цв. Томчев води разказа си към онова състояние на професионална зрялост у нашата репортерска фотография, което е безспорно според валидните и днес ценностни критерии. Той осигурява достатъчно широка аргументативна предистория, разпростряна върху исторически, политически, стопански, технологични, медийно-контекстуални и персонални предпоставки, способстващи процеса на фотографско самоосмисляне у нас. Такива са етюдите върху компресираната история от времето на войните, върху медийната концентрация, предприета от Ат. Дамянов по същото време, за да превърне илюстрираните си издания в текуща полева фотогалерия, върху дружествената консолидация в българската фотожурналистика, върху стимулиращото влияние, оказвано отвън от високи медийни образци като „Berliner illustrierte Zeitung“, от вдъхновяващото майсторство на звездни фоторепортери, върху все по-уплътняващата се хипотеза за амфиболическа употреба на фотоизображенията особено в сянката на цензурни рестрикции, върху технологичния ръст във фотографията и полиграфията. На пръв поглед откъслечно представени, тези етюди в крайна сметка сглобяват цялостна картина на публичния контекст, чийто традиционно

съзерцателен речеви комуникационен стереотип все по-трудно удържа яростния натиск на бързото иконично фотописмо, спуснато като че с *deus ex machina*, за да съгласува зашеметяващия темп на историята с несъвършените рецептивни възможности на човека.

Същевременно повествователната калейдоскопичност на изложението дава възможност на читателя да се съсредоточи според увлеченията си и своите ценностни критерии, разбира се, върху отделни тематични акценти. Един от тях е основателно поставен върху родната илюстрирана периодика („Илюстрирана седмица“, „Илюстрирана политика“, „Нашенец“, „Илюстрирана България“, както и вестници с явен вкус към фотоаргументацията като „Утро“, „Зора“, „Заря“ и пр). Изборът на автора да насочи приоритетно вниманието си върху „Илюстрирана седмица“ той аргументира с високото качество на фоторепродукциите, дължащо се на „дълбокия меден печат върху фина гланцова хартия“ (с. 103), както и на плеядата талантиливи наши фоторепортери като А. Антонов, Л. Антонов, клана Юскеселиеви, Д. Кацев и др., задали високите норми на откровения непостановъчен фоторазказ. Представените в текста фотоизображения са само малка, представителна част от огромния фотографски свод, събран в процеса на работата от Цв. Томчев. При това, както сам признава, съществуват сериозни трудности при атрибуцията на много фотографии (с. 156). Затова мисля, че той би могъл да посвети на илюстрираната ни периодика отделен, далеч по-детайлиран текст, разбира се, ако сметне това пожелание за уместно. Има и още един аргумент към подобна перспектива. Като възпитаник на Националната професионална гимназия по полиграфия и фотография, произвела толкова значими имена в съвременната ни визуална култура, той притежава солидни познания върху аналоговите процеси и в двете области, което впрочем личи и от осеялите цялото му изложение пристрастни коментари върху полиграфската и особено фотографската, тъй да се каже, технопоетика на обсъжданите образци от изследвания период. Този образователен ресурс, частично приложим към артефактите от дигиталното ни съвремие, е безусловно необходим при интерпретацията на техните аналогови предтечи.

Друг тематичен акцент, заявен още в заглавието на обсъждания текст като пряка изследователска задача, е пропагандната употреба на фотоизображенията. Дефинитивния обхват на понятието „пропаганда“ авторът уточнява чрез едноименния христоматиен текст на Е. Бернайс, който би могъл да бъде подкрепен с не по-малко известните изследвания на

У. Липман (1922 г.), както и на Х. Ласуел, чиято работа „Техники на пропагандата през Световната война“ (1927 г.), очевидно пряко посветена на проблематиката, изпреварва с година текста на Бернайс. Налични са и компенсации, разбира се, като сравнително късните текстове на Д. Казасов „Вестникът на идеята и вестникът на новината“ (1933 г.) и на Сл. Васев „Вестникът и пропагандата“ (1943 г.), които представят угаеното в българската представа схващане за пропагандата и нейните употреби, важно за изложението на Цв. Томчев. Има и допълнително основание вторият текст да привлича вниманието. Двойното дъно на пропагандата, с чието обобществяване се заема Славчо Васев към изхода на войната, се оказва, че има отношение и към двойното нравствено поданство на автора, зам.-главен и главен редактор в „Заря“ на А. Дамянов (1936-44 г.), а от 1944 г. член на БКП. Кариерата му в следвоенните години бележи стремителен възход, като минава през аташе по печата в Москва, откъдето блажено акостира във в. „Литературен фронт“ като негов гл. редактор. Не е ясно кога точно става това, но пред погледа на винаги основателно гневния Р. Ралин попада фотография, на която Сл. Васев, обичайно подписващ се с псевдоним Вас, е изобразен широко усмихнат в любезната компания на немски офицери. Р. Ралин светкавично изписва върху гърба на снимката безпощадното каламбурно двустийше „Was ist das?/ Das ist Was.“ Тази брилянтна микроистория, която преди години ми разказа проф. Никола Георгиев, дълго ми звучеше като пореден номер от безкрайния корпус анекдоти за Р. Ралин. Съвсем наскоро и съвсем случайно обаче попаднах на статия от историка В. Мигев, където пише, че „на 17 февруари 1946 г. *Народно земеделско знаме* публикува снимка, взета от в. *Заря* от 29 април 1941 г., на която се вижда как Славчо Васев се покланя на гроба на първия хитлеристки войник, загинал на Балканите“ (Вл. Мигев. Некомунистическият литературен печат в България (1945 – 1947 г.) // Епохи, 1998, №2, с. 136). Разказвам това само като допълнителен щрих към ескиза на Цв. Томчев върху чудесното нравствено преображение на Вл. Гопенчаров, който независимо от неуморните усилия на комунистическата пропаганда все пак остава в историята на родната журналистика преди всичко като сътрудника на в. „Утро“, който на 9.09.1944 г. нахлува с пистолет в редакцията му, за да го спре (с. 133). Може би защото в. „Утро“ е известен като „файтонджийският вестник“, по собствените думи на А. Дамянов впрочем. Бих споменал и видимото, но напълно основателно колебание у Цв. Томчев по повод употребителните „пълномощия“ на понятието „пропаганда“ пред 20-те и 30-те години на ХХ в. Искам да

пресека колебанието му. Поне до 1947 г., когато излиза студията на Цв. Стойнов „Стандартизацията и стопанската пропаганда в пласментната политика на кооперациите...“, понятието има легитимно двойно поданство и в областта на политическата пропаганда, и в областта на стопанската реклама.

За да приключа наблюденията си върху текста на Цв. Томчев, без да съм представил, разбира се, всичките му любопитни, а често и прелюбопитни галерии, ще си позволя кратък коментар върху предложената от него фотографска жанрова таксономия. Дори само две произволно подбрани позиции, каквито са, да кажем, *техника и патриотизъм* и *портрет* (с. 196), сочат вътрешно противоречие в таксономическата логика между тематични и морфологични дефинитивни критерии. Подобни противоречия има в жанровите таксономии на повечето конвенционални изкуства, макар за разлика от младата фотография те да са съпътствувани от хилядолетна критическа традиция. Тъй например лирическият жанр *сонет* е невъзможен извън императивното формално изискване той да се самодефинира в рамките на точно 14 стиха. Обратно, дори съвършено формални конструкции, каквато е например *героическият хекзаметър*, състоящ се от 6 мерни такта спондей, проявява нескрити жанрови претенции чрез очевидно тематичния си атрибут *героически*, та като кажем героически хекзаметър, разбираме Омировите героически поеми, подобно впрочем на поеми, самодефиниращи се като романи в стихове, или романи – като поеми, по съвършено контраморфологични причини. Трудността да бъде отстоявана строга таксономична логика се състои в едновременното двойно изповедание на представата за жанр, исторически неспасяемо осцилираща между тематични и морфологични критерии поне заради употребителната традиция, по силата на която дори формални конструкции като стиховия метър добиват неизбежно и „семантичен ореол“ (М. Л. Гаспаров). Това като че ли изчерпва коментара ми, за да заключа, че подобни логически сривове в жанровите таксономии са повече от обичайни и като че ли същественият критерий за номинативна коректност в този случай е знаковата оперативност на понятията.

Въз основа на актуалността и широкия тематичен обхват на предложения за защита текст, на високата авторска мотивация, с която той е пропит, на предхождащата го огромна по обема си събираческа и проучвателска работа, на която е задължена част от най-съществените приноси на изследването, на анализационните възможности на автора, на

демонстрираната от него библиографска осведоменост, на достатъчния брой публикации по темата, както и на административната изрядност на процедурата предлагам убедено на *Цветан Тодоров Томчев* да бъде присъдена образователната и научна степен *доктор* по професионално направление 3.5. Обществени комуникации и информационни науки (Медии и комуникации – фотожурналистика).

30.03.2023 г.

проф. д-р Пламен Шуликов