ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c214

„ПЪТЕВОДИТЕЛ НА ГАЛАКТИЧЕСКИЯ СТОПАДЖИЯ“ НА ДЪГЛАС АДАМС *VS.* SCIENCE FICTION КАТО ПРОЯВЛЕНИЕ НА ХЕРМЕНЕВТИЧНИЯ ПРИНЦИП „ТЕКСТОВА НЕЛОКАЛНОСТ“

Николай Нейчев
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

“THE HITCHHIKER’S GUIDE TO THE GALAXY” BY DOUGLAS ADAMS *VS.* SCIENCE FICTION AS A MANIFESTATION OF THE HERMENEUTIC PRINCIPLE OF “TEXTUAL NON-LOCALITY”

Nikolay Neychev
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

neychev@uni-plovdiv.bg

The paper attempts to explain why one literary text with a certain poetological discursive-narrative organization is connected (*entangled*) with another text having an *opposite* poetological discursive-narrative organization. We believe that this phenomenon, which we call “textual non-locality”, is a consequence of the principle of “quantum non-locality”. The “non-locality” effect means that if two particles (in this case two texts) were initially in a single system (i.e. the two texts were part of a common text system), then when they are “separated”, one particle (one text) has completely *opposite* characteristics from the other particle (the other text), i.e. they should be considered, regardless of their “separation”, as a single *intertwined* “binary” object.

Key words: Douglas Adams, science fiction, quantum non-locality, textual non-locality

Литературният херменевтичен принцип, наречен от нас „текстова нелокалност“ (*textual non-locality*)[1], е пряко следствие от принципа „квантова нелокалност“ (*quantum non-locality*), който е един от най-загадъчните и фундаменталните в квантовата механика и изобщо в разбирането за реалността. Той влиза в противоречие както с интуитивното човешко възприемане на действителността, така и със законите на класическата физика. В друго изследване подробно сме обяснили същността на *квантовата нелокалност* (вж. Нейчев 2024: 78 – 89), затова накратко ще изложим само неговото основно положение.

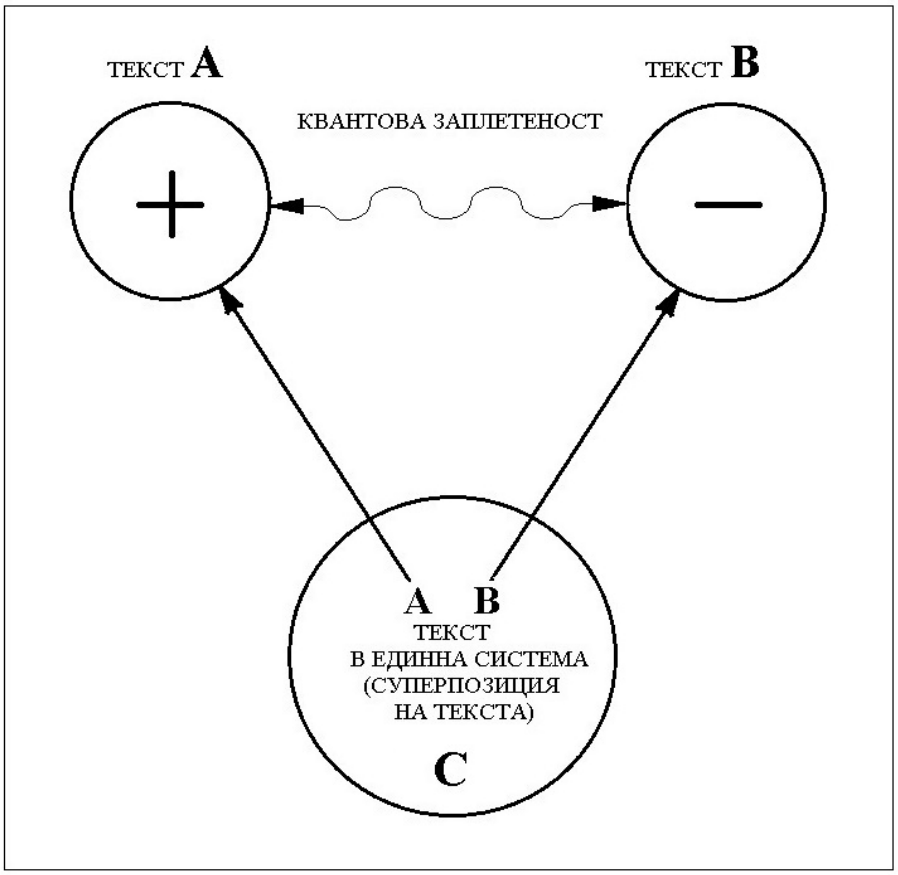
Според квантовата механика, ако две частици ***A*** и ***B***, които преди са образували една система ***C***, след разделянето си продължават да бъдат *свързани* или „сплетени“ (*entangled*), независимо от това колко са отдалечени една от друга в пространството и времето. И ако едната частица ***A*** има определени характеристики, то задължително другата ***B*** притежава *напълно противоположни* такива. При промяна на състоянието на едната мигновено се променя и състоянието на другата, т.е. частиците, макар и разделени, „би следвало да се възприемат като *единен глобален обект*“[2] (Аспек 2002: 34). Независимо от ироничното мнение на А. Айнщайн, който нарича ефекта „призрачно действие от разстояние“ (*spukhafte Fernwirkung*) (по Аудреч 2007: 130, бел. 2), многобройните експерименти доказват, че това е именно така[3]. А щом реалността е единно цяло, то следователно нелокалността е „главният принцип на Вселената“ (Брек 2022: 42). Квантовата теория на полето гласи, че това, което изпълва Вселената, е „по-скоро източник на *информация*, отколкото на *енергия*“ (пак там: 106). Тоест битието е единен информационен текст (който, разбира се, може да има различен формален „изказ“: математически, химически, физически, биологичен, лингвистичен и пр.) и той се подчинява на фундаменталния принцип на нелокалността. Оттук би следвало, че ако всеки текст произлиза от *единното* информационно поле (т.е. бил е в състава на единна текстова система), то при *възникването на художествен текст, подчиняващ се на определена поетологична дискурсивно-наративна организация, по необходимост възниква и текст с обратна поетологична дискурсивно-наративна организация*. С други думи: *всеки текст има (макар и понякога в латентен вид) свой „огледално“ противоположен, антиподен „контра“текст*, тъй като

[1] Този принцип не беше разработен в предишното ни изследване по квантова литературна херменевтика (вж. Нейчев 2024).

[2] Всички курсиви освен уговорените с „к. а.“ („курсивът е на автора“) са мои – Н. Н.

[3] За впечатляващите им експерименти със сплетени фотони през 2022 г. на Ален Аспе, Джон Клаузер и Антон Цайлингер е присъдена Нобелова награда за физика.

преди възникването си те са принадлежали на единния полеви информационен текст на битието, намиращ се в състояние на суперпозиция[4], т.е. изконно са били в *една* система (вж. илюстрацията долу).



Тази закономерност е валидна както за конкретна национална културна среда, така също и за широкия глобален контекст на световния литературен процес. Преди да пристъпим към темата на настоящата работа, ще посочим (в конспективен вид) някои класически примери за текстова нелокалност.

Както е известно, „Дон Кихот“ на Сервантес е кохерентно свързан с модела на *рицарския* роман, но притежава огледален и точно *противоположен* смислов код, тъй като книгата „от край до край е разобличение на рицарските романи“ (Сервантес 1983: 38), а в частност – срещу романа на Фелисиано де Силва „Амадис Галски“ (пак там: 41). Обратният идеологически дискурс в романа на Сервантес „заплита“ неразривно двата текстови модела. Но независимо че „Дон Кихот“ е пародийно „*огледало* за цялото странстващо рицарство“ (пак там: 35), тези

[4] Понятието „суперпозиция“ означава, че една система може да съществува в няколко (дори противоположни) състояния едновременно.

„огледално“ противоположни текстове, макар и да съществуват разделени от значително пространство-време, едва ли биха могли да бъдат разбрани адекватно независимо едни от други, тъй като принадлежат на *една и съща* първоначална текстова система.

Друг, не по-малко показателен пример за „заплетена“ текстова нелокалност, ни представя романът на Шарл Сорел „Екстравагантният пастир“ (1628). Произведението е замислено и реализирано в напълно *противоположен* на жанра *пасторален* роман дискурсивен код, а в частност – като пародия на добилия широка популярност петтомен пасторален роман на Оноре д’Юрфе „Астрея“ (вж. Сорел 1628: 63, 83 и сл.), който е най-влиятелният текст във френската литература през XVII век, породил множество подражателни творби (практически във всички изкуства) и стои в началото на необузданата страст към пасторалното – една истинска „пастораломания“, обхванала обществото (вж. Потьомкина 1978: 24 – 48). Творбата на Ш. Сорел има за цел да стане „гробница“ на тези романи (*le tombeau des romans*) (Сорел 1628: 6). Героят на Сорел се поболява от четенето на вредни за душата му пасторални текстове и решава да стане овчар (пак там: 25 – 26, 76 – 77). Авторът го поставя в нелепи ситуации и пародийно осмива стремежа му да повтори в съвременността изискванията на античния буколически код, описвани в пасторалните романи. Накрая „овчарят“ осъзнава заблудата си и се връща към реалността на нормалния живот. Така текстът на Сорел има напълно противоположен на пасторалния модел дискурсивно-наративен „знак“ и в такъв аспект е неотделим и необясним без текста, притежаващ обратен „знак“, защото образува с него единна, но *антиномична* система.

Следващ показателен случай за текстова нелокалност демонстрира романът „Бедни хора“ на Достоевски, който несъмнено е „сплетен“ с текста на Гоголевата повест „Шинел“, обаче се явява негова идейно-естетическа *противоположност*. Тъй като „Шинел“ е *флагманът* на т. нар. „натурална школа“ и поражда лавина от подражателни творби, която буквално задръства руския литературен пазар, „Бедни хора“ умишлено „облича“ униформата на натуралната („гоголевската“) поетика, но осъществява това с явното намерение *да я компрометира идеологически,* като влага в сюжета напълно *противоположно* послание[5].

Сега да пристъпим към нашата тема. Примерът е от областта на научната фантастика (*science fiction*).

Известно е, че този литературен жанр достига пандемични размери особено през втората половина на XX век. Според Вл. Гаков, още

[5] По-подробно по този въпрос вж. Нейчев 2025: 128 – 147.

към средата на 60-те години успехите на великите писатели фантасти като Хърбърт Уелс (1866 – 1946), Олдъс Хъксли (1894 – 1963), Артър Кларк (1917 – 2008) и други предизвикват лавина от подражатели графомани, невежи аматьори и всякакви литературни „мародери“, чиято нискокачествена продукция се излива като „гигантски водопад от литературна макулатура“ (Гаков 1980: 3 – 4)[6]. Популярността на този вид литература става толкова голяма, че в Англия тя е включена дори в учебните програми, а в университетите на САЩ и Канада само през 1970 – 1971 г., са се предлагали около двеста курса по този предмет. Така „научната фантастика се превръща в нещо подобно на масово движение…“ (Кагарлицки 1974: 12 – 14). Действително една истинска „фантастомания“ е обхванала по-голямата част от света[7].

И тогава изведнъж се случва нещо забележително. Според закона за текстовата нелокалност системата поражда своята противоположна „contra“ *science fiction* – една своеобразна „антифантастика“. Това е романът на Дъглас Адамс „Пътеводител на галактическия стопаджия“ (1979)[8], който преобръща модното увлечение по научната фантастика с главата надолу. Творбата на Адамс очевидно е кохерентно „заплетена“ с модела на научнофантастичния тип роман, но по дискурсивен замисъл е комично-сатирична *пародия* на жанра *сериозна* научна фантастика. От една страна, романът на Дъглас Адамс се противопоставя на огромния масив клиширани, епигонски текстове (вж. Стоянова 1988: 5 – 10), и то най-вече на т. нар. „твърда научна фантастика“ (*hard science fiction*[9]), а от друга (в

[6] Ученият отбелязва, че ако само в САЩ през 1972 г. са издадени 225 нови книги с научна фантастика (плюс 123 преиздадени заглавия), а през 1975 г. техния брой вече е 411 нови заглавия (и съответно 479 преиздадени), то през следващата 1976 г. сумарният им брой надхвърля хиляда! Обективно погледнато обаче (според известния закон на Теодор Стърджън), *90% от написаното е абсолютен боклук* (вж. ЕНФ 2012; Гаков 1983: 58, 105, 173 – 177 и сл.).

[7] Както духовито отбелязва Огнян Сапарев: „Читателят, самозатворил се в „гетото“ на научната фантастика, лесно изпада в състояние на „жанрова наркомания“: всяка нова творба засилва жаждата му за нещо още по-невероятно, по-невъзможно“ (Сапарев 1990: 36).

[8] Продълженията на романа са: „Ресторант на края на вселената“ (1980), „Животът, вселената и всичко останало“ (1982), „Сбогом и благодаря за рибата“ (1984), „Почти безобидна“ (1992).

[9] Терминът се отнася към дял от научната фантастика, който се характеризира с особено внимание върху подробното описание на технически детайли и на научната точност, опиращи се на т. нар. „твърди“ науки, като физика, астрономия, астрофизика, химия и пр. Този тип фантастика „…използва научните открития и теории като мерки за реалността“ (Самюелсън 1993: 191), т.е. да създава „възможни образи на невъзможното“ (Пиърс 1993).

частност) – на популярния роман на Артър Кларк „Една одисея в космоса през 2001-та година“ (1968). Ето и основанията за подобно твърдение.

Още в самото начало на романа си Дъглас Адамс направо и недвусмислено заявява (и то не само в присмехулно-ироничен план) хиперболизираната претенция, че книгата му е:

> …една *наистина забележителна книга*. […] Всъщност навярно *най-забележителната книга*, излязла някога […] тя се радва и на *голям успех – по-популярна* е от „Книга за всеки небесен дом“, *по-търсена* от „Какво да правим при нулева гравитация – нови петдесет и три съвета“ […]. „Пътеводителят“ *вече е изместил* великата „Енциклопедия галактика“ като настолна съкровищница на целокупното знание и мъдрост…
>
> (Адамс 1988: 11)[10]

Очевидно намерението на Дъглас Адамс е да *противопостави* „Пътеводителя“ на *цялата* книжна продукция с подобна фантастична проблематика. Но както ще видим, романът му е насочен и в по-конкретен план – срещу „одисеята“ на Артър Кларк. Деликатни, но откриваеми намеци за това срещаме на няколко места в романа на Адамс. Например в едно от продълженията на „Пътеводителя“ буквално се казва:

> Основният проблем е преди всичко и най-вече граматичен, най-значителният труд по този въпрос е „Наръчник на пътуващия във времето – 1001 глаголни времена“ […]. В него ще намерите указания как например да изразите едно събитие, което е предстояло да ви се случи в миналото, преди да сте го избегнали чрез скок напред […] от едно време към друго *с цел да станете баща или майка на самия себе си*. „Пътеводител на галактическия стопаджия“ *прескача набързо всички тези заплетени чисто академически абстракции*…
>
> (Пак там: 263)

Така заглавието на мистификацията „Наръчник на пътуващия във времето – 1001 глаголни времена“ може би не толкова пряко, но все пак асоциативно препраща към заглавието на Артър Кларк „Една одисея в космоса през 2001-та година“. Още повече че феноменът, при който героят на Кларк, астронавтът Дейвид Боумън, пътувайки във времето, се превръща в дете, е централна тема в тази космическа сага (вж. Кларк 1982: 213 – 217[11]). За още скрити или явни асоциации между романите на Дъглас Адамс и Артър Кларк ще стане дума по-нататък.

---

[10] Цитатите от книгата на Адамс ще са по това издание. Пагинацията е по електронната публикация.

[11] Позоваванията на романа на Артър Кларк са по това издание. Пагинацията е по електронната публикация.

Засега предварително ще кажем само това, че пародията на Адамс неслучайно е насочена конкретно срещу един от най-значимите представители на *hard science fiction*, сънародника му Артър Кларк, тъй като заедно с Робърт Хайнлайн (1907 – 1988) и Айзък Азимов (1920 – 1992) в продължение на много години те са известни като „Голямата тройка“ на научната фантастика (вж. Тояти 2023: 97). Тоест Кларк се явява един от ключовите представители на жанра, който чрез своя роман се опитва да „реанимира“ *култа към жанра* на класическата научна фантастика, и то в нейния „твърд“ вариант[12]. През 1982 г. Кларк започва да публикува продължения на своя текст: „2010: Одисея две“ (1982), „2061: Одисея три“ (1987) и „3001: Краят на Одисеята“ (1997). Но нито първият роман от четирилогията, нито поредицата като цяло постигат някакъв значим успех, за разлика от феноменалната известност, споходила „епопеята“ на Дъглас Адамс[13].

> Успехът е толкова голям, че авторът бива удостоен с рядката за нашата технологична епоха чест – шегите и остроумията от „Пътеводителя“ се разпространяват като устни анекдоти из Лондон, а след това и в цяла Англия (а бихме добавили – и в много други части на света – Н. Н.). Хуморът на Адамс буквално „навлиза в народа“ и превръща творбите му в „най-смешната научнофантастична серия на XX век.
>
> (Гаков 2007: 287)[14]

Нека първо да обърнем внимание на хумористичната критика от страна на Адамс към самите устои на *science fiction*.

Както отбелязва известният наш изследовател на фантастиката, Огнян Сапарев, смехът „…е опасен враг на фантастиката […] той лесно превръща фантастиката в „игра на фантастика…“ (Сапарев 1990: 72 – 73). Хумористично-сатиричното острие на Адамс е насочено към ня-

---

[12] Този опит на Кларк е провокиран до голяма степен от колосалния успех на едноименния филм на Стенли Кубрик от 1968 г., чийто сценарист е Артър Кларк. Фактически романът е разширен и доста различен вариант на сценария и излиза като книга няколко месеца след филма.

[13] През годините творбите му са адаптирани в най-различни формати: пиеси (1978 – 1980), телевизионен сериал (1981), компютърна игра (1984), игрален филм (2005). А в края на XX в. неговата „трилогия“ в пет книги се продава в 15 милиона копия (вж. Гаков 2007: 287 – 294).

[14] Макар и *преди* Дъглас Адамс да са съществували опити за сатирична фантастика (у автори като Робърт Шекли, Ерик Ръсел, Кърт Вонегът, Рей Бредбъри, Хари Харисън и др.; а у нас някои произведения на Любен Дилов), „…когато обаче става дума за хумористична научна фантастика от последните две десетилетия на миналия век, първо наум идва *едно* име: Дъглас Адамс“ (Гаков 2007: 287).

колко фундаментални и структуроопределящи за *science fiction* „топоса“, т. нар. „фантастични *индекси*“, чрез които се установява устойчива „*архетипна сюжетна схема*“ и се верифицира „стабилността на жанровата традиция“ (пак там: 13 – 14, к.а.).

Някои от тези общи места са: произход на Земята и човека; пътешествия из космически пространства (вкл. и във времето); колонизиране на Космоса; контакт с чужди цивилизации от причудливи същества; ерудитско описание на технически подробности; наукоподобна аргументация; взаимоотношения с роботи, андроиди, киборги и пр.; роботореволюция вследствие на роботоеволюцията и „бунта на машините“; война на световете (галактически уестърни и космически опери); сблъсък с хиперпространства, антигравитация, антиматерия, изкривяване на пространството и пр.; антураж от безброй техничарски „джаджи“: йонни, атомни, фотонни и пр. звездолети и летящи чинии; „криогенни“ кораби ковчези за анабиоза; защитни силови полета; електронни, лъчеви бластери и плазмени лазерни мечове; всякакви парапсихологични способности: телепатия, телекинеза, левитация и пр. И така… до безкрайност.

На целия този фантастичен реквизит и претенциозни наукообразни представи за света „Пътеводителят“ на Адамс отговаря с противоположни карикатурно-пародийни антиобрази, антимотиви и антипредстави.

Например още в самото начало на разказа писателят иронизира хипотезата за възникването на Земята и антропоцентричната еволюционна концепция за човешката цивилизация, които са широко застъпени в творбите на *science fiction*, а в частност – и във „флагманския“ за научната фантастика текст на Артър Кларк „Една одисея в космоса“.

Романът на Кларк започва с дълга прелюдия, която разказва за това как за първи път в едно стадо от африкански човекомаймуни (наследници на „живелите по дърветата прадеди“) с водач Муун-Уочър случайно се заражда самосъзнанието от въздействието на предмет от чужда цивилизация (Кларк 1982: 22). След което те „с тояги, боздугани и кремъци“ изработват „…нови, по-добри сечива, които пък на свой ред още повече развиваха крайниците и мозъците им. Всичко това представляваше ускорителен кумулативен процес; и като краен резултат се появи *Човекът*“ (пак там: 29, к.а.).

„Отговорът“ на Дъглас Адамс на подобна „прогресистка“ хипотеза за еволюцията на човека „към звездите“ е поразяващо саркастичен. Според „Пътеводителя“ хората от тази „съвсем незначителна, малка синьо-зелена планета“, които са „*произлезли от маймуната форми на живот* – през по-голямата част от живота си се чувстваха нещастни. […] много хора се чувстваха зле, а повечето от тях – отвратително…“.

Именно поради този „факт“, подчертава авторът, „[м]нозина изказваха мнението, че поначало човечеството е допуснало голяма грешка, като е слязло от дърветата. А някои твърдяха, че дори и крачката към дърветата е била погрешна и че изобщо не е трябвало да напускат океаните“ (Адамс 1988: 10).

По-нататък сатиричната пародия на Адамс се задълбочава още повече. Авторът ни запознава с един инопланетянин, който е приел фалшивото име Форд Префект и се подвизава сред земляните като „безработен актьор“ (пак там: 16)[15], а в действителност е „странстващ изследовател, натоварен да събира материали за онази изключително забележителна книга „Пътеводител на галактическия стопаджия“ (18). Той от петнадесет години е на Земята и с нетърпение очаква да хване на стоп „каквато и да е летяща чиния“, за да напусне това „неописуемо тъпо място“, и междувременно, докато чака – с ирония подхвърля авторът – „…имаше навика да се появява неканен на студентски събирания, напиваше се до безобразие и започваше *да се заяжда с всеки астрофизик, когото успееше да докопа*, докато накрая го изритваха навън“ (17). Ето как с деликатен хумористичен намек Дъглас Адамс ни показва конфликта между един представител на очевидно много по-напреднала в научно-технически план цивилизация с домораслите представи на земната астрофизика, а индиректно – към разпространителите на тези наивни идеи – авторите на *science fiction*.

Но иронично-сатиричното „издевателство“ на Адамс не спира дотук. Оказва се, че истинските господари на този свят съвсем не са хората, а той е управляван от „опитните“ *бели мишки*, които са „един-единствен вид, по-интелигентен от делфините. […] тези същества прекарваха в научноизследователски лаборатории, където въртяха колела, подтичвайки вътре в тях, и си правеха ужасно елегантни и сложни *експерименти с хората*“ (136).

Става ясно, че и самата Земя е изкуствено създадена планета, конструирана от „хиперкосмическите инженери“, жителите на планетата Магратеа (вж. 103 – 106). Нещо повече. Един от конструкторите, Слартибартфаст (който измайсторил фиордите на Норвегия), съобщава на главния герой на романа, Артър Дент[16], потресаващата новина, че наистина планетата Земя е „поръчана, платена и управлявана от мишките“ (141).

---

[15] Нататък примерите от текста на Адамс ще отбелязваме само със страницата в кръгли скоби.

[16] Фамилията на героя е „говореща“ и полисемантична. Dent на английски е не само „зъб“, но и „дупка“, „вдлъбнатина“, „пробив“, „начален успех“ и пр. (вж. Гаков 2007), като името проявява едно или друго от своите значения в зависимост от различния

Впрочем оказва се, че не само Земята, а и цялата Вселена е възникнала в пълно противоречие с общоприетите астрофизични закони: „Много цивилизации вярват, отбелязва „Пътеводителят“, че тя е била създадена от нещо като господ, но Джатравартидите от Вилтводл VI вярват, че цялата Вселена в действителност е била изхвърлена при кихане от носа на едно същество, наречено Великият Зелен Арклесезур“ (185)[17].

С неподражаем хумористичен талант Дъглас Адамс пародира и един от най-фундаменталните сюжети в научната фантастика – темата за *контакта* с инопланетяните. Това са т. нар. вогони, чиято флотилия от пътностроителни кораби има за задача да унищожи за по-малко от две минути Земята, тъй като тя пречи за построяването на хиперкосмическа магистрала (35). На пръв поглед сякаш Адамс формално спазва определен трафаретен канон във фантастиката: представителите на чуждата цивилизация са злонамерени, отвратително страшни и кръвожадни. Но в текста на Адамс изведнъж всичко карнавално се преобръща. Вместо тези жестоки същества да приложат някакви физически изтезания върху незаконно качилите се в техния кораб на стоп Форд Префект и Артър Дент, двамата приятели са изтезавани с… *поезия*. Те са заставени да слушат „стиховете“ на шефа на вогоните, Простетник Джелтц, а това е сред най-ужасните наказания във Вселената, защото:

> …поезията на вогоните е на трето място сред най-бездарните в цялата Вселена. На второ място е тази на азготите от Криа. Веднъж по време на рецитал техният главен поет Грухтос Бомбастични изпълни стихотворението си […], в резултат на което четирима души от публиката починали от вътрешни кръвоизливи, а председателят на Средногалактическия художествен Ноблингов комитет е оцелял, като сам си прегризал единия крак. […] Най-бездарната от всички възможни поезия загина заедно със своя творец Паула Нанси Милстоун Дженингс от Грийнбридж, Есекс, Англия, по време на унищожаването на Земята. (60)

Това е сред най-забавните и запомнящи се епизоди в пародията на Адамс. Естествено, в „Пътеводителя“ срещаме неизбежните и задължителни за всяка уважаваща себе си научна фантастика технически изобретения – на първо място – *роботите*. Но тук роботът Марвин, макар и да е „петдесет хиляди пъти по-интелигентен“ от човека и да има „мозък

контекст. Впрочем можем да допуснем, че и личното име „*Артър*“ също не е случайно избрано от Дъглас Адамс, а е с цел да предизвика провокативна асоциация с името на прочутия автор на „Една одисея в космоса“ – *Артър* Кларк.

[17] А на тях следва да се има доверие, тъй като „…са единствената цивилизация в историята, изобретили аерозолния дезодорант преди колелото“ (пак там).

колкото цяла планета“, е само един „изпаднал в маниакална депресия робот“ (вж. 85 – 119). А когато скучаещият параноично настроен Марвин разяснява на един свой събрат „възгледите си за Вселената“, другият робот се „самоубива“ (180).

На второ място – *звездолетите* (накъде без тях!). Адамс обаче ни представя един, меко казано, невероятно уникален звездолет на име „Златно сърце“. Това е един вид Звездолетът на всички звездолети, „задвижван от безкрайно *невероятностен* двигател!“, с който е „възможно прекосяването на *огромни междузвездни пространства за нищожно малка част от секундата*, като при това се избягва онова *досадно мотаене* из хиперпространството“ (78). (Явна алюзия за междузвездните пътешествия, често срещани в научната фантастика и по-конкретно – с отегчително монотонната космическа „одисея“ на Артър Кларк.)

Подробното описание на този *невероятностен двигател* отново дава на автора прекрасната възможност за комично-пародийна „гавра с науката“ (78), каламбур, насочен срещу претенциозната употреба в science fiction на „сериозна“ терминологична фразеология:

> Принципите на генериране на малки количества КРАЙНА[18] невероятност посредством включването на логическите вериги на субмезонния мозък на едно Бамбълуийни 57[19] към атомен векторен плотер, поставен в мощен генератор на Брауново движение (например чаша хубав горещ чай), бяха, разбира се, добре известни – подобни генератори често се използваха за повишаване на градуса по време на събирания, защото активират молекулите на частите от долното бельо на домакинята да отскачат едновременно един фут вляво, в съответствие с теорията за неопределимостта.
>
> (78)

Ключов епизод в „Пътеводителя“ на Адамс е разказът за суперкомпютъра „Дълбока мисъл“. (Отново пародия на постоянно срещаните компютри в научнофантастичните романи и разбира се, анекдотичен намек за вездесъщия електронен мозък на компютъра HAL 9000 от романа на Артър Кларк.)

Компютърът *Дълбока мисъл* обаче не е просто един от многобройните компютри, срещани в научнофантастичната литература. Той е наистина Компютърът на компютрите, сътворен „преди много, много милиона години от едни свръхинтелигентни полиизмерни същества“; има

[18] Навсякъде изписването с главни букви е на Адамс.

[19] По всяка вероятност се има предвид уиски *The Drunken Bumblebee* („Пияната пчела“) с 57.83% алкохолно съдържание.

„размерите на малък град“ и е „невероятно интелигентен“, способен например да пресметне с лекота „векторите на всички атоми по време на Големия взрив“ (145). Той е създаден обаче с една-единствена цел – да отговори на „[с]ъдбовния въпрос за *смисъла на Живота, Вселената и Всичко останало*“. Но за да разреши този въпрос, на Дълбока мисъл са му нужни „седем и половина милиона години“ (148). И накрая, когато е готов, изтерзаният народ, който е очаквал „седемдесет и пет хиляди поколения“ да научи веднъж завинаги отговора на този „съдбовен въпрос“, чува невъзмутимия глас на суперкомпютъра, който тържествено обявява, че **Отговорът** за *смисъла на Живота, Вселената и Всичко останало* – е… **ЧЕТИРИДЕСЕТ И ДВЕ**! (154).

Несъмнено този анекдотичен епизод е ключов за идеологията в романа на Адамс и той не би следвало да се възприема като самоцелен. Допускаме, че в дадения случай авторът цели не само принципно да пародира възможностите на изкуствения интелект, рекламирани в научнофантастичната литература (и в частност – суперкомпютъра HAL 9000 от „одисеята“ на Артър Кларк), но неговата сатирична „критика“ е насочена и към самите устои на класическата физика. Склонни сме да приемем, че по всяка вероятност, отговорът ЧЕТИРИДЕСЕТ И ДВЕ на въпроса за *Живота, Вселената и Всичко останало* е скрито иронично заиграване на Адамс с известните думи на Алберт Айнщайн, казани в спора му с представителите на квантовата физика за същността на реалността, че когато е създавал законите на Вселената, „Бог не си играе на зарове“ (вж. Хайзенберг 1989: 206). Работата обаче е там, че действително *сборът от точките на два зара* е равен на… ЧЕТИРИДЕСЕТ И ДВЕ! Така че при създаването на *Живота, Вселената и Всичко останало* Бог може би наистина „играе на зарове“. В такъв контекст метафората на Адамс се оказва максимално идейно натоварена.

Не на последно място ще обърнем внимание и на още една характерна особеност, чрез която текстът на Дъглас Адамс се противопоставя на мейнстрийма в жанра научна фантастика – *словотворчеството*. В противоположност на универсалната лексика, която авторите на *science fiction* използват едва ли не наготово при направо фетишисткото описание на всевъзможни технически подробности, „Пътеводителят“ е изпъстрен с куп пародийни хумористични неологизми. Може да се каже, че на *техническите* изобретения той противопоставя *лингвистични* изобретения. Особено благодатен пример в това отношение е сравнението с епичната „космическа одисея“ на Артър Кларк.

В своя роман Кларк държи педантично да отбележи всякакви пространствено-времеви или технически подробности, включително и

откровено куриозни. Например как се храни човек при „нулева гравитация“ (Кларк 1982: 47); уведомява ни как точно действа клозетът в тоалетната на космическия кораб, за да гарантира, „…че всичко ще се движи в правилната посока, точно в мястото, където трябваше да отиде“ (пак там: 48) и пр. В романа на Кларк примерите от подобен сорт са стотици…

На водопада от технически подробности Дъглас Адамс отговаря с изобилие от абсурдни неологизми като: „*интензификатори на въображението*, *ритмични модулатори*, *алитеративни резидулатори* и *генератори на сравнение*“ (61); „лъчев *патлак*“ (66); по тъканта на космическото време се появяват „огромни грозни *подутини*“ (75); според Адамс е достатъчно да си „…пъхнеш една Вавилонска рибка в ухото, веднага започваш да разбираш всичко, което ти се говори на всички възможни езици“ (56) и пр. Космическите кораби, които срещаме в „Пътеводителя“, имат странни, дори уродливи очертания: звездолетът „Златно сърце“ прилича на „бялнал се *кокал*“ (178); полицейският кораб на благулоните е „подобен на *акула*“ и покрит с „изписани по шаблон букви с най-различна степен на неприветливост“ (178); корабите на вогоните имат вид „по-скоро на *съсирек*, отколкото на нещо ръкотворно“ (187) и т.н. Казаното дотук ясно показва „антимашинния“ патос, който се излъчва от всяка страница на „Пътеводителя“.

От друга страна, на лавината от „обективни“ свръхточни изчисления, толкова често срещани в научната фантастика и респективно – в романа на Кларк, Адамс на свой ред отговаря с невероятно ефектна и абсурдна хиперболизация. Например, когато Артър и Форд Префект най-сетне просто са изхвърлени от кораба на вогоните и във вакуума на космическото пространство им остава живот най-много *тридесет секунди*, се отбелязва, че „…шансовете да бъдеш спасен от някой друг кораб, са *едно към две на степен двеста шейсет и седем хиляди седемстотин и девет*“. Но въпреки „минусовия“ шанс „двадесет и девет секунди по-късно“ Форд и Артър са спасени от звездолета „Златно сърце“ (71).

Най-удивителното обаче е, че за разлика от космическите пътешественици от романите на *science fiction* авантюристично настроените галактически стопаджии на Адамс кръстосват надлъж и шир Вселената, без изобщо да имат нужда от каквито и да било скафандри, специални костюми или други лични технически приспособления. Но затова пък всеки закоравял галактически стопаджия не може да мине, без да притежава едно наистина задължително нещо – голяма *хавлиена кърпа*! Относно тази жизненоважна вещ „Пътеводителят“ съобщава:

> Хавлията, пише там, е навярно най-полезното нещо, което един междузвезден стопаджия може да притежава. […] можеш да се загърнеш с нея, за да се топлиш […]; можеш да легнеш върху нея на плажа […]; можеш да подремнеш под нея и под звездите […]; би могъл да я опънеш като платно на минисал […]; намокрена, ще ти послужи и в ръкопашен бой; можеш да си завиеш главата с нея, за да не дишаш отровните изпарения […]; ако изпаднеш в беда, можеш да я размахаш над главата си в знак, че се нуждаеш от помощ, и разбира се, можеш да се избършеш с нея, ако все още ти се струва достатъчно чиста...
>
> (29 – 30)

Прочутата хавлия в „Пътеводителя“ се превръща в най-легендарния образен предмет в цялата книга. Неслучайно на 25 май 2001 година, две седмици след смъртта на Дъглас Адамс[20], група интернет читатели решават да основат в негова памет т. нар. „Ден на хавлиената кърпа“ (*Towel Day*) (Уилямсън 2001). „Всяка година оттогава традицията продължава“, като превръща този обикновен битов предмет в *попкултурен символ* (вж. Силвър 2010; Лорън 2015).

Така „Пътеводителят“ на Дъглас Адамс ознаменува *кризата* на science fiction. Но независимо от този факт неговият роман е невъзможно да бъде разбран извън контекста на фантастичния жанр, тъй като според принципа на текстовата нелокалност този тип творби представят две противоположни проявления на съществуваща преди това единна текстова система. С други думи, *появата* на „Пътеводителя“ не е следствие от т. нар. „умора на жанра“, защото не цели да го „обнови“, а е негова дискурсивна противоположност, като в някакъв по-дълбок смисъл и този текст ознаменува и *своята собствена* „криза“.

С принципа на текстовата нелокалност може да се обяснят и такива глобални феномени, например жанрът *антиутопия*, който е изконно заплетен с *утопичната* литература. От една страна, той ѝ се противопоставя, но от друга, ѝ принадлежи като „част“ от единна и кохерентна текстова система. Впрочем теорията за редуването на литературните/художествените направления също би могла да е свързана с квантовата нелокалност.

Но това вече е тема за друг разговор…

[20] По някаква ирония на съдбата 2001 година се свързва както със смъртта на Дъглас Адамс, така и със заглавието на романа на Артър Кларк „Една одисея в космоса през 2001 година“.

Литература

Адамс 1988: Адамс, Д. *Пътеводител на галактическия стопаджия. Ресторант „На края на Вселената“.* [Adams, D. Patevoditel na galakticheskiya stopadzhiya. Restorant „Na kraya na Vselenata“.] Варна: Георги Бакалов, 1988. <https://m3.chitanka.info/cache/dl/Douglas-Adams_-_Pytevoditel_na_galakticheskija_stopadzhija_-_961-b.pdf > (13.04.2025).

Аспек 2002: Aspect, A. Bell's theorem: the naive view of an experimentalist. // *Quantum [Un]speakables – From Bell to Quantum information*. Springer, 2002 (Ed. R. A. Bertlman, A. Zeilinger). < https://arxiv.org/pdf/quant-ph/0402001 > (11.11.2025).

Аудреч 2007: Audretsch, J. Non-Local Effects: "Spooky Action at a Distance"? // *Entangled systems: new directions in quantum physics*. Bonn: Wiley-VCH, 2007. <https://books.google.bg/books?id=8NxIgwAOU6IC&lpg=PA130&pg=PA130&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> (07.06.2017).

Брек 2022: Брек, Дж. *Отвъд тези хоризонти. Квантовата теория и християнската вяра*. [Brek, Dzh. Otvad tezi horizonti. Kvantovata teoriya i hristiyanskata vyara.] София: Фонд. „Покров Богородичен“, 2022.

Гаков 1980: Гаков, Вл. *Виток спирали (Зарубежная научная фантастика 60–70-х годов).* [Gakov, Vl. Vitok spirali (Zarubezhnaya nauchnaya fantastika 60–70-h godov).] Москва: Знание, 1980.

Гаков 1983: Гаков, Вл. *Четыре путешествия на машине времени (Научная фантастика и ее предвидения)*. [Gakov, Vl. Chetyre puteshestviya na mashine vremeni (Nauchnaya fantastika i ee predvideniya).] Москва: Знание, 1983.

Гаков 2007: Гаков, Вл. Главный шутник Галактики. [Gakov, Vl. Glavnyj shutnik Galaktiki.] // *Если*. № 3. Москва: Любимая книга, 2007, 287 – 294.

ЕНФ 2012: *The Encyclopedia of Science Fiction.* <https://sf-encyclopedia.com/entry/hard_sf > (5.07.2025).

Кагарлицки 1974: Кагарлицкий, Ю. И. *Что такое фантастика?* [Kagarlitskij Yu. I. Chto takoe fantastika?] Москва: Художественная литература, 1974.

Кларк 1982: Кларк, А. *Една одисея в космоса през 2001-та година*. [Klark, A. Edna odiseya v kosmosa prez 2001-ta godina.] София: Наука и изкуство, 1982. <https://m3.chitanka.info/cache/dl/Arthur-

Clarke_-_Edna_odiseja_v_kosmosa_prez_2001-ta_godina_-_1384-b.pdf > (1.06.2025).

Лорън 2015: Lauren, O'Neil. On Towel Day, Hitchhicker's Guide to the Galaxy fans slam "Geek Pride Day" // *CBC News*. 2015-05-25. <https://www.cbc.ca/news/trending/on-towel-day-hitchhicker-s-guide-to-the-galaxy-fans-slam-geek-pride-day-1.3086739 > (15.07.2025).

Нейчев 2024: Нейчев, Н. *Квантова литературна херменевтика и екзегетика. Проблемът за разбирането на художествения текст: Н. В. Гогол и Ф. М. Достоевски.* [Neychev, N. Kvantova literaturna hermenevtika i ekzegetika. Problemat za razbiraneto na hudozhestveniya tekst: N. V. Gogol i F. M. Dostoevski.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2024.

Нейчев 2025: Нейчев, Н. „Бедни хора“ и „Шинел“ като частно проявление на херменевтичния принцип „текстова нелокалност“. [Neychev, N. „Bedni hora“ i „Shinel“ kato chastno proyavlenie na hermenevtichniya printsip „tekstova nelokalnost“.] // *Литературният XIX век като минал и днешен: граници на словото.* София: Факел, 2025, 128 – 147.

Пиърс 1993: Pierce, J. J. The Literary Experience of Hard Science Fiction. // *Science Fiction Studies*, 1993, vol. 20, № 2, 176 – 183. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/60/pierce60art.htm> (5.07.2025).

Потьомкина 1978: Потемкина, Л. А. О своеобразии антипасторальности „Сумасбродного пастуха“ Сореля. [Potemkina, L. A. O svoeobrazii antipastoral'nosti „Sumasbrodnogo pastuha“ Sorelya.] // *Проблемы развития романа в зарубежной литературе XVII–XX веков.* Днепропетровск: Днепропетровский гос. ун., 1978, 24 – 48.

Самюелсън 1993: Samuelson, D. N. Modes of Extrapolation: The Formulas of Hard Science Fiction. // *Science Fiction Studies*. 1993, vol. 20, № 2, 191–232. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/60/samuelson 60art.htm> (5.07.2025).

Сапарев 1990: Сапарев, О. *Фантастиката като литература*. [Saparev, O. Fantastikata kato literatura.] София: Просвета, 1990.

Сервантес 1983: Мигел де Сервантес Сааведра. *Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча*. [Migel de Servantes Saavedra. Znamenitiyat idalgo Don Kihot de La Mancha.] София: Отечество, 1983.

Силвър 2010: Silver, C. May 25, 2001: Towel Day Honors Hitchhiker's Author Adams // *Wired*. 2010.05.25. <https://www.wired.com/2010/05/0525first-towel-day/> (15.07.2025).

Сорел 1628: Sorel, Ch. *Le Berger extravagant.* Paris: Toussainct dy Bray, 1628. <file:///C:/Users/user/Downloads/Le_Berger_extravagant.pdf> (01.10.2024).

Стоянова 1988: Стоянова, Л. Карнавалната фантастика на Дъглас Адамс. [Stoyanova, L. Karnavalnata fantastika na Daglas Adams.] // Адамс Д. *Пътеводител на галактическия стопаджия*. Варна: Георги Бакалов, 1988, 5 – 10.

Тояти 2023: Toiati, L. *The History of Science Fiction and Its Toy Figurines.* Barnsley: Pen and Sword Books, 2023.

Уилямсън 2001: Williamson, D. C. Made the initial proposal May 14, 2001. // *Binary Freedom* forum at System Toolbox. <https://towelday.org/faq/#origin> (15.07.2025).

Хайзенберг 1989: Гейзенберг, В. *Физика и философия. Часть и целое.* [Heisenberg, W. Fizika i filosofiya. Chast' i tseloe.] Москва: Наука, 1989.