

ПАРАНОЯ І БІНАРНІ ОПОЗИЦІЇ В РОМАНІ ДОНА ДЕЛІЛЛО «ПІДЗЕМНИЙ СВІТ»

PARANOIA AND BINARY OPPOSITIONS IN DON DELILLO'S "UNDERWORLD"

Нестелєв М.А.,

orcid.org/0000-0002-9847-4831

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри української мови та літератури

Донбаського державного педагогічного університету

У статті на матеріалі роману Дона Делілло «Підземний світ» (1997) з'ясовано специфіку зображення параної в контексті протиставлення бінарних опозицій. Проаналізовано також провідні конфлікти доби й протистояння в людській психіці, що в постмодерному світі набули таких виразних ознак саме в часи «холодної війни».

Ключові слова: параноя, бінарні опозиції, роман, постмодернізм, «холодна війна».

В статье на материале романа Дона Делилло «Подземный мир» (1997) выяснена специфика изображения паранойи в контексте противопоставления бинарных оппозиций. Проанализированы также ведущие конфликты эпохи и противостояния в человеческой психике, которые в постмодернистском мире стали настолько выразительными именно во времена «холодной войны».

Ключевые слова: паранойя, бинарные оппозиции, роман, постмодернизм, «холодная война».

The author in the article clarified the specificity of the image of paranoia in the context of opposing binary oppositions based on the Don Delillo's novel "Underworld" (1997). The leading conflicts of the epoch and confrontation in the human soul, which in the postmodern world became so expressive precisely during the Cold War, are also analyzed.

Key words: paranoia, binary oppositions, novel, postmodernism, Cold War.

Постановка проблеми. Дослідження параної в художній літературі – надзвичайно актуальна проблема, адже задіює одразу декілька наукових дисциплін. Параноя в американській літературі сформувалася в часи «холодної війни» та продовжувала наснажувати творчість митців до кінця ХХ століття. У романі Делілло простежено історію США і світу з 1950-х до 1990-х років, коли параноїдальні настрої були дуже важливі як у житті, так і в мистецтві. Тож їх аналіз дасть змогу окреслити своєрідну «психологічну історію» людства другої половини ХХ ст., а тлумачення задіяних бінарних опозицій, наявних у «Підземному світі», уможливить пояснення тих меж людського мислення, які так активно реагують на суспільно-історичні виклики доби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дон Делілло – один із найкращих сучасних письменників США, «живий класик» і автор 17 романів, 5 п'єс, збірки оповідань і есеїв. «Підземний світ» – його найважливіший роман, найдосліджуваніший текст і культовий твір. Є багато наукових праць, присвячених цьому роману, зокрема, книги М. Остіна [1] і Д. Коварта [2], збірка статей «Підземні слова» [3], посібник Дж. Дювалля [4], монографія С. Коула [5] і збірка за редакцією Стейсі Олстер [6]. Проте у літературознавстві бракує публікацій, у яких би висвітлювалася

проблематика протиставлення наріжних концептів людської свідомості в контексті всеохопної параної, що панувала в соціумі останні 70 років. І, насамперед, немає вичерпного аналізу параноїдальних мотивів у романі Делілло, цю лакуну і покликана заповнити запропонована стаття.

Постановка завдання. Мета статті – дослідити параною в «Підземному світі» Дона Делілло в контексті взаємодії бінарних опозицій.

Виклад основного матеріалу. «Підземний світ» (1997) – найбільший і найважливіший твір Дона Делілло. Останній, на думку критиків, великий американський роман ХХ століття, як за значенням, так і за обсягом (1414 сторінок машинопису, 827 – у першому виданні). Настільки важливий для автора, вичерпний, особистий і надмірний, що після нього він не написав нічого понад 300 сторінок, переконуючи, що сучасний читач уже не спроможний сприймати довгі тексти.

За місяць до виходу роману Делілло надрукував есеї «Влада історії», де частково пояснив свої погляди на історію і роль літератури та, зокрема, розповів про свій задум у «Підземному світі». Найсуттєвішим для нього під час написання була саме мова як імовірна «форма контр-історії» [7, с. 61]. В одному інтерв'ю він згадував, як, переглядаючи коректуру роману перед друком, зауважив те, що текст аж рясніє від складних

слів, вигаданих ним чи утворених за допомогою дефісу. І лише в Частині 6 мова стає іншою, дещо простішою, «більш нутряною», і це тому, що описані там 1951–1952 роки в Бронксі – це своєрідне повернення автора в молодість, спроба «вийти за обмеження свого походження», опис, який базується на особистому інтимному знанні й бажанні створити «не так прекрасну, як унікальну мову» [7, с. 62].

Основа ідея роману – пов'язаність усього з усім на тлі протиставлення базових понять (ми – вони, верх – низ, лівий – правий тощо). Делілло пригадував, що ідея виникла випадково, коли він зауважив на передовиці газети «Нью-Йорк Таймз» від 4 жовтня 1951 року дві сусідні новини, набрані однакоим шрифтом: драматична перемога «Нью-Йорк Джаєнтс» над «Доджерз» у плей-оф і випробування атомної бомби в СРСР. Суміжність новин ніби натякала на їхню рівнозначність і синхронність, хоча гра відбулася 3 жовтня, а 40-кілотонову бомбу підірвали 25 вересня (черговий приклад маніпулятивної функції медіа, важлива тема для письменника). Спочатку Делілло написав про цю подію повість «Пафко біля стіни» (вийшла в жовтневому «Гарпер'з Мегазін» за 1992 рік), яка потім у дещо зміненій формі стала Прологом роману. Пролог, як і Епілог «Підземного світу», написані в теперішньому часі задля втілення самої ідеї одночасності (як і три розділи про Менкса Мартіна, які продовжують історію бейсбольного м'яча в 1951-му), а також як певний кіноприєм. Та й загалом фабульні стрибки в тексті скидаються на своєрідний монтажний принцип. Важлива відмінність журнальної та книжкової версії, окрім зміни заголовку на «Тріумф смерті», це поява в романі першої фрази («Він говорить твоїм голосом, американцю, і його очі майже обнадійливо сяють» [8, с. 11]), а також зміна у фінальному реченні («Усе те раз і назавжди провалюється в теперішнє» [8, с. 60]) останнього слова на «минуле», що загострює часову проблематику твору.

Бейсбол показано метафорою «холодної війни», яка в 1950-х саме була в розпалі. Як відомо, та гра завершилась тим, що Томпсон вибив гоумран, принісши «Джаєнтс» перемогу. Ледь не всі американці уважно слідкували за цією фінальною серією, тож її розв'язка одержала історичну назву «Удар, почутий у всьому світі» (у романі над цією «скромною» фразою кепкує англійка з «Бі-Бі-Сі», пов'язуючи її зі специфічними «американськими гордощами» [7, с. 95]). Окрім багатозначного слова «shot», у «Підземному світі» зазначено ще один зв'язок між цими двома подіями: Марвін

Ланді, колекціонер бейсбольних реліквій, розповідає, що радіоактивне осердя атомної бомби й м'яч ідентичні за розміром – 23 сантиметри. Марвін також пояснює, чому на такій важливій і цікавій грі на стадіоні було аж 20 тисяч вільних місць: «Певним подіям притаманний несвідомий страх. Десь у душі я думаю, що люди відчували в повітрі якусь катастрофу. Не пов'язану з тим, хто виграє або програє, [...] панувало потайне переконання, що краще лишатися вдома. Бо в повітрі зависла загроза. Вони відчували, що є зв'язок між цією грою і певною приголомшливою подією, що могла відбутися в іншій частині світу» [8, с. 171–172].

Мова «оформлює світ», а «великомасштабна жага робить історію» [8, с. 11], як зазначено на перших сторінках «Підземного світу». Роль письменника – протиставити «силі історії» власне «своєрідне Я» [7, с. 61], тоді як роман – це «вивільнення мрії, затримка реальності того, що історії треба вирватися зі своїх жорстоких обмежень» [7, с. 63]. Так література стає «відродженням речей» і «втраченої історії» [7, с. 63], даючи нам другий шанс, на думку Делілло.

Реанімуючи загублене і даючи мову тому, що історично лишилося невисловленим, Делілло відшукує паралелі та зв'язки там, де їх начебто немає. Напозір між бейсболом і бомбою мало спільного, проте Делілло говорить про закономірний аспект випадковості, певний «божественний» задум, що проглядається крізь усе, що видається непов'язаним, принагідним і незрозумілим. Водночас таке «надприродне» втручання є дивом, про яке багато розмірковують у романі. Наприклад, випадковість можна зрозуміти сакрально і профанно, а в другому випадку ця параноя, як зазначають критики, розвиває ідеї Томаса Пінчона, висловлені в «Гравітаційній райдузі» (Майкл Вуд, зокрема, означає «Підземний світ», як і «Мейсон і Діксон» Пінчона, «постпараноїдним романом» [9, с. 20]). Люк Санте взагалі пропонує називати американську велику прозу про «холодну війну» і ядерну загрозу «бомбовими романами» [10, с. 4]. Параноя та її причини здавна цікавлять Делілло, і ще 1988-го, після виходу «Терезів», письменник Роберт Товерс назвав автора «головним шаманом параноїдної школи в американській прозі» [11, с. 11].

Ще одним параноїдальним мотивом пов'язаності всього з усім є захоплення числом 13, яке в романі асоціюється з поразкою і невдачею (пітчер Бранка, який невдало кинув Томпсону, мав 13 номер), і яке всюди шукає Нік Шей. 13 йому вбачається будь-де, але передусім

у кількості літер в імені батька (Джеймс Костанц, Джиммі Костанц), невдахи, що вийшов по цигарки й не повернувся, кинувши дружину і двох синів. Тринадцятка вряди-годи виринає в романі, але вкрай нелогічно і непослідовно. Наприклад, під час опису маршруту сестри Грейсі та сестри Едгар у Стіні тринадцять абзаців починається зі слова «Вони», однак чомусь Коттеру Мартіну, який ловить той самий м'яч, 14 років, хоча символічніше було б зобразити його на рік молодшим. Проте ця позірна нелогічність додатково працює на значущість певної «позалюдської» логіки зображуваних подій.

Гра в нумерологію задіює також інтертекстуальну гру, пов'язуючи твори попередників із романом Делілло, однак найцікавіше, що збіги, показані в романі, продовжилися й екстратекстуально. Наприклад, для видання довго не могли знайти обкладинку, але спочатку Делілло, а потім незалежно від нього і редактор, запропонували фотографію 1972 року угорця Андре Кертеса, де зображено вежі-близнюки Всесвітнього торговельного центру в тумані, птаха і верхівку церкви з хрестом на першому плані. Після 11 вересня 2001 року ці образи набули геть іншого значення, і в тумані тепер вбачається дим, а у птахові – літак.

Параної властиво поширюватися, що розмиває межу між життям і мистецтвом. Наприклад, один із епізодичних персонажів роману, Ричард Генрі Гілкі, так званий Техаський шосейний убивця, що із власної машини на автостраді стріляє лівою рукою в інших водіїв, – цілковито вигаданий образ, хоч і списаний, за свідченням Делілло, з касира супермаркету поблизу його помешкання. Однак після виходу роману Делілло дізнався, що подібний убивця дійсно існував і діяв саме в Техасі, а потім автор зізнався, що вже з острахом дивився на того касира. Випадково зняте відео з одним із убивств Гілкі в «Підземному світі», яке дуже часто крутять по телебаченню, співставляється із відомою плівкою Запрудера. У романі також зазначено цікаву протилежність реакцій на дві події: гоум-ран Томпсона змусив усіх вибігти на вулицю, шукаючи єднання; тоді як убивство Кеннеді спонукало всіх сховатися по домівках. У цьому, безперечно, відчутні й автобіографічні нотки, та й загалом у романі багато «авторських» голосів.

У романі є декілька образів автора, а найцікавіший – комік Ленні Брюс, один із трьох найвизначніших американських стендаперів (разом із Ричардом Прайором і Джорджем Карліном). Делілло надзвичайно майстерно імітує його манеру і слівця, наділяючи власними візіонер-

ськими здібностями. Зокрема, наприкінці одного монологу Ленні Брюс майже вигадує утікачку й дикунку Есмеральду Лопес (одного з трагічних персонажів роману), що викриває в ньому авторську фігуру, багатоголосого ретранслятора доби (саме він говорить про Sprachgefühl, «відчуття мови» і те, що «ніколи не варто недооцінювати силу мови» [8, с. 585]).

Том Леклер стверджує, що Делілло як типовий «системний романіст» – імовірніше, «інтертекстуальний колекціонер, аранжувальник чи редактор голосів і інформації, а не особистий спостерігач чи творець» [12, с. 18]. Зрештою, талант письменника полягає саме в геніальному відтворенні «аури» доби, словесно-образного відбитка минулого часу і простору.

Роман Делілло – значущо і знаково інтертекстуальний, якщо вважати текстом будь-яке естетичне явище, навіть назви частин «Підземного світу» – усі виразно «неавторські», відповідно: картина Брейгеля, пісня Літл Ричарда, концерт Равеля, середньовічний трактат, документальний фільм і пісня «Роллінг Стоунз», рекламний слоган «Дюпона», картина Вістлера, книга Маркса. Такі заголовки водночас і прив'язка до історії, «заякорення» тексту в реальність і намагання відірвати ім'я від сутності. Та і сама назва роману – частково «чужий знак»: чи то однойменний фільм 1927 року, чи то переклад німецького заголовку «втраченого» фільму Сергія Ейзенштейна.

Прискіпливе картографування художнього часопростору (найдетальніше – у Частині 5, де текст поділено на невеличкі розділи з датами замість заголовків) фокусує саме на неісторичності або контрїсторичності поданого матеріалу. Наприклад, у Пролозі на трибуні присутній Дж. Едгар Гувер, тоді як відомо, що того дня він точно не був на грі. Так само його і Толсона не було серед списку офіційних осіб, запрошених на «Чорно-білий бал», організований Труменом Капоте (описаний у п'ятій частині). У «Підземному світі» багато дрібних відступів від історії, однак він і не задумувався як історичний роман, а радше як хроніка «тривимірного американського світу» (за авторським визначенням) від часів «холодної війни» (1951) до поширення інтернету (1990-ті). Делілло визнає, що він не міфолог, а «модерніст-реаліст», який уважно слухає свою добу і візуалізує її з усією можливою точністю. Коли під час обговорення роману йому дорікали, що його персонажі якимось дивно між собою говорять, не відповідаючи на поставлені запитання, а повторюючи їх, то письменник на свій захист казав, що він точно і правдиво відтво-

рює діалоги, адже саме так ми і говоримо, цього не зауважуючи.

У романі наявність авторського голосу і погляду надзвичайно важлива, попри те, що від «я» у романі говорить лише Нік Шей, головний персонаж, однак у Пролозі й Епілозі доволі виразний саме «усезнаючий оповідач» («це читач, автор чи обидва?») – коментував твір Делілло («це читач, автор чи обидва?» – коментував твір Делілло), здатний схопити одночасно все й описати, зокрема, посмертне буття сестри Едгар у кіберпросторі.

Психологічний центр життя Ніка – зникнення батька, яке по-різному впливає на його і братове життя (батьки, що «відходять») – один із провідних лейтмотивів у «Підземному світі». Історії Ніка і Метта – це ще одна бінарна опозиція роману, що включає в себе всі інші. В есеї «Влада історії» Делілло зазначав, що «в романі про багаторівневий конфлікт первинним зіткненням є саме тенденція мови працювати в опозиції до величезної технології війни, яка домінувала в епоху і сформувала теми книги» [7, с. 63].

У «Підземному світі» зіткнення реалізується на декількох рівнях. По-перше, це протиставлення «ми – вони», яке унаочнюється під час бейсбольної гри, а потім уже поширюється до актуальної ворожнечі США й усього світу (тоді насамперед СРСР) із важливими епізодами зустрічі Марвіна Ланді з братом Аврамом Любарським у місті Горький (Нижній Новгород) і Ніка Шея з Віктором Мальцевим у Росії, а потім Казахстані. По-друге, це опозиція «верх – низ», яку в романі представляють передусім Клара Сакс (що полюбляє проводити літо на даху, а потім розфарбовує літаки) та графітіст Ісмаель Муньес (що розфарбовував потяги в підземці). Однак для Делілло важливо наголосити на випадковості цих протиставлень і їхній довільній взаємозамінності, тож не дарма Клара має приземлене прізвисько Торбешниця, а Ісмаель кличе себе Місяшник 157. Підземна, хтонічна тема також безпосередньо пов'язана з Плутоном і плутонієм (Делілло зазначав, що саме з цього співзвуччя і постала ідея роману), а ще з багатозначним словом *underworld* у заголовку і навіть префіксом «*under*», який Делілло широко використовує в романі, утворюючи неологізми. Дихотомія «верх і низ», означена в назві, у «Підземному світі» реалізується також в образах ракет і презервативів відповідно.

По-третє, це конфлікт «лівий – правий», що, крім очевидного політичного підтексту й мотивів, обіграних у Частині 2 «Елегія для лівиці», ще доповнюється в «параноїдальному епізоді», коли Метті під кайфом боїться лівого черевика свого друга Ерика і пригадує первинне значення слова

sinister (у латині спочатку означало «лівобічний», а потім – «зловісний»). Загалом взуття – один із важливих символів роману, що стає зрозуміло, зокрема, під час детального опису черевика отця Паулуса, частини якого невдало намагається назвати Нік. Отець називає це «фізикою мови» [8, с. 542] і так пояснює причину хлопецької невдачі: «Ти <...> не побачив, бо не знаєш, як дивитися. І ти не знаєш, як дивитися, бо не знаєш назв. <...> Чому повсякденні речі приховані від ока? Бо ми не знаємо їхні назви» [8, с. 540].

Делілло в усіх своїх текстах виявляє залюбленість у деталі, відсортовуючи назви й етимології, роздивляючись слова як археологічні знахідки, струшуючи з них вікові нашарування смислів та ідей. У «Підземному світі» це проявляється в зосередженому пошуку односкладового «божественного» слова, яким займається Нік Шей: від «удару» («*shot, butt*»), «бомби» («*bomb*»), «болю» («*pain*»), «шоку» («*shock*»), «стресу» («*stress*»), «струсу» («*blow*»), «лайна» («*shit*»), «героїну» («*smack*»), «скотчу» («*scotch*») до «любові» («*love*»), «допомоги» («*help*») та «миру» («*peace*»), «єдиного серафічного слова», яким і закінчується роман. Символічно, що пошук веде від війни до миру, і складність його полягає насамперед у тому, що це пошук перлини в сміттєвій купі, адже саме сміття, за автором, є одним із символів ХХ століття (інтерв'юєру Делілло казав, що до того думав про сміття 20 років). Відходи (*waste*) також поєднують проблематику «Підземного світу» з поемою Т.С. Еліота «Безплідна земля» («*The Waste Land*»), що завершується словом «*shantih*», яке на санскриті означає «мир».

Фразу про пов'язаності всього з усім уперше в романі промовляє сміттєвий археолог і партизан Джессі Детвілер, який виголошує цікаву теорію про те, що «спочатку виникло сміття, яке у відповідь підбурило людей збудувати цивілізацію як самозахист» [8, с. 287]. Люди приховують сміття, засипають і розгортають на краї, але воно завжди повертається, «нав'язуючи конструктивні схеми та змінюючи ритуальні системи»: «Наслідком цього стали щури й параноя. Люди були змушені підготувати колективну відповідь. Тобто вони мали вимудрувати винахідливі засоби розміщення і збудувати соціальну структуру, щоб це виконати» [8, с. 287]. Сміття «змусило розвинути логіку і невблаганність, що призвело до систематичних досліджень реальності, до науки, мистецтва, музики й математики» [8, с. 287]. Цей персонаж має реального прототипа – А.Дж. Вебермана (нар. 1945), американського письменника, політичного активіста і популяризатора науки

«гарбологія» (англ. «garbology»), тобто сміттєзнавство чи сміттєлогія), методи якої він відпрацював, досліджуючи сміття Боба Ділана (у романі Детвілер викрадає сміття Дж. Едгара Гувера).

Конструктивний потенціал сміття ще раз наголошується під час опису Веж Воттса (унікального архітектурного пам'ятника, збудованого з битого кахлю, посуду, пляшок і мушель), який двічі відвідують персонажі. Вежі – один із символів роману, який працює на ієрархію образів, означену в заголовку (якщо є підземний світ, то має бути земний і надземний). Крім Всесвітнього торговельного центру, це ще й вежі, на яких підбивають атомні бомби. Крім того, подібну архітектурну роль відіграє й образ стіни: американська Стіна, де мешкають самопоселенці й Муньєс із командою, і Берлінська, яку згадано один раз (та й то точніше «не згадано», бо Метт Шей вирішив не казати про неї під час розмови з протестувальницею). Берлінська стіна як один із символів «холодної війни» незримо присутня в «Підземному світі», де майже немає реальної війни, але є постмілітарний і передмілітарний настрої, який найкраще передав Ленні Брюс у своїй нав'язливій фразі, яку він дуже часто вигадував під час Карибської кризи: «Ми всі помремо!». Одне з ключових слів цього періоду – стримування (containment) – у романі поєднане з провідним символом у назві компанії, де працює Нік Шей – «Waste Containment» (термін, що означає «Локалізація відходів»). Сестра Едгар називає себе черницею «холодної війни» й вірить у те, що КДБ розповсюджує СНІД. Тоді як у СРСР дуже неякісне і тонке скло («слово з великою кількістю приголосних могло його розбити» [8, с. 312]), бо

всі сили кинули на виробництво зброї, чим так пишається Любарський («Наші бомби більші, ніж Захід взагалі може уявити» [8, с. 313]) і ладен терпіти відсутність облаштованого побуту і звичайних речей.

«Підземний світ», на думку Мартіна Еміса, є «поминками» по «холодній війні» [13, с. 16] й підбиває підсумки тієї епохи глобального протистояння, переводячи його в інтернет-вимір, передбачаючи сучасні кібервійни. Війна і гра мають багато спільного, й у романі «Кінцева зона» Делілло вже зіставляв спорт із ядерним протистоянням, однак у «Підземному світі» проблема подана масштабніше і глобальніше. Гра – універсальна метафора у творчості письменника (в інтерв'ю Делілло навіть називає деякі свої романи грою). Від бейсболу, карт, більярду й різноманітних вуличних ігор, згаданих у Частині 6 «Підземного світу», до джазу (мова роману часом стає синкопованою й уривчастою) та гри в життя і смерть, що якраз чудово засвідчує параноїдальне ставлення до світу.

Висновки. Отже, параноя у романі Делілло виступає провідним настроєм персонажів і водночас довготривалим станом суспільства, наляканого перспективами розв'язання атомної війни. Протиставлення бінарних опозицій, починаючи із заявленого з «холодною війною» протистояння «Ми – Вони», було дуже важливим для другої половини минулого століття, так само як і антагонізм інших наріжних тенденцій, виявлених у провідних поняттях людської свідомості. Надалі планується дослідити параноя в американській постмодерній літературі, означивши роль Томаса Пінчона в її актуалізації та окреслити параноїдальні мотиви в прозі США ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Osteen M. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2000. 304 p.
2. Cowart D. *Don DeLillo: The Physics of Language*. Athens : University of Georgia Press, 2002.
3. *Underwords: Perspectives on Don DeLillo's "Underworld"*. Newark : University of Delaware Press, 2002.
4. Duvall J. *Don DeLillo's "Underworld": A Reader's Guide*. New York and London : Continuum International Publishing Group, 2002.
5. Coale S. *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2005. 272 p.
6. Don DeLillo: "Mao II", "Underworld", "Falling Man" (Continuum Studies in Contemporary North America Fiction). New York and London : Continuum, 2011. 196 p.
7. DeLillo D. The Power of History. *New York Times Magazine*. 7 September 1997. P. 60–63.
8. DeLillo D. *Underworld*. New York : Scribner, 1997. 827 p.
9. Wood M. Post-paranoid. *London Review of Books*. Vol. 20. № 3, February 5. 1998. P. 20.
10. Sante L. Between Hell and History. *The New York Review of Books*. November 6. 1997. Vol. 44. № 17. P. 4–7.
11. Towers R. From the Grassy Knoll. *The New York Review of Books*. August 18. 1988. Vol. 35. № 13. P. 11–12.
12. LeClair T. In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel. Urbana : University of Illinois Press. 1987. 244 p.
13. Amis M. Survivors of the Cold War (review of "Underworld" by Don DeLillo). *New York Times Book Review*. 5 October. 1997. P. 16.