

М.О. Кубарева
M.O. Kubareva

**ВТОРИЧНОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ КОЛРИДЖА
КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ТОМАСА ВУЛФА**

**COLERIDGE'S SECONDARY IMAGINATION
AS THOMAS WOLFE'S ARTISTIC METHOD**

Творчество Томаса Клейтона Вулфа – одного из крупнейших американских прозаиков межвоенного времени – долгое время воспринималось критикой как стихийное и бесформенное, хотя в действительности оно опирается на отчетливую философско-эстетическую основу. Концепция «вторичного воображения» С.Т. Колриджа сыграла определяющую роль в формировании художественного метода Вулфа, однако характер и механизмы этого влияния до сих пор не получили систематического описания в отечественном и зарубежном литературоведении. Цель исследования – проследить, каким образом Вулф, через гарвардские лекции Дж.Л. Лоуза, усвоил колриджевское учение о воображении и претворил его в собственную творческую практику. Методологически исследование сочетает историко-литературный, сравнительно-типологический, биографический подходы: на материале записных книжек, писем и прозы Вулфа реконструируется процесс освоения колриджевских идей – от первого знакомства с ними в университетской среде до их превращения в собственный творческий метод. Интеллектуальные импульсы, полученные Вулфом в годы учебы (от Э. Гринлоу и Х. Уильямса до П.Б. Шелли), подготовили почву для восприятия колриджевской теории. Колриджевское различие первичного и вторичного воображения стало для Вулфа ключом к пониманию творческого процесса как бессознательного вынашивания материала с последующим его художественным рождением. Вулф трансформировал колриджевскую идею о ценности «забытого» опыта, превратив ее в основу собственного метода работы с памятью и бессознательным. Полученные результаты позволяют уточнить представление о природе вулфовской прозы, соединяющей эпический размах с лирической исповедальностью: то, что прежде казалось следствием творческой стихийности, предстает как сознательно выстроенная художественная стратегия, укорененная в романтической философии воображения. Теоретическая значимость работы состоит в расширении возможностей изучения рецепции романтизма в американской прозе XX в. Результаты могут быть использованы в вузовских курсах по истории американской литературы, а также в специальных исследованиях англо-американских литературных связей.

Ключевые слова: Томас Вулф, С.Т. Колридж, вторичное воображение, Дж.Л. Лоуз, романтизм, творческий метод, американская литература.

The work of Thomas Clayton Wolfe – one of the foremost American novelists of the interwar period – was long regarded by critics as spontaneous and formless, although it in fact rests on a distinct philosophical and aesthetic foundation. S.T. Coleridge's concept of 'secondary imagination' played a decisive role in shaping Wolfe's artistic method, yet the nature and mechanisms of this influence have not received systematic treatment in scholarship to date. The aim of the study is to trace how Wolfe, through the Harvard lectures of J.L. Lowes, assimilated the Coleridgean doctrine of imagination and translated it into his own creative practice. Methodologically, the study combines historical-literary, comparative-typological, and biographical approaches: drawing on Wolfe's notebooks, letters, and prose, it reconstructs the process by which he absorbed Coleridgean ideas – from his first encounter with them in the university milieu to their transformation into his own creative method. The intellectual impulses Wolfe received during his years of study (from E. Greenlaw and H. Williams to P.B. Shelley) prepared the ground for his reception of Coleridgean theory. Coleridge's distinction between primary and secondary imagination became for Wolfe the key to understanding the creative process as the unconscious gestation of material followed by its artistic birth. Wolfe transformed the Coleridgean idea of the value of "forgotten" experience, making it the foundation of his own method of working with memory and the unconscious. The findings make it possible to refine the prevailing view of Wolfe's prose, which combines epic scope with lyrical confessional style: what previously appeared to be the product of creative spontaneity emerges as a deliberately constructed artistic strategy rooted in the Romantic philosophy of imagination. The theoretical significance of the study lies in broadening the possibilities for examining the reception of Romanticism in twentieth-century American prose. The results can be applied in university courses on the history of American literature as well as in specialized studies of Anglo-American literary connections.

Key words: Thomas Wolfe, S.T. Coleridge, secondary imagination, J.L. Lowes, Romanticism, artistic method, American literature.

DOI: 10.24888/2079-2638-2026-70-3-56-63

Томас Клейтон Вулф (1900–1938) – одна из ключевых фигур американской литературы межвоенного времени, чье творчество, охватывающее роман, малую прозу, эссеистику и эпистолярный жанр, занимает уникальное место в литературе США. Вулфовское творчество по своей природе романтично, поскольку в его основе лежит романтическое мировидение писателя, определяющее ключевые черты его творчества: романтическая эпика (лирически окрашенный «эпос» «я»); романтические натурфилософия и органицизм (восприятие мира и текста как живого, становящегося организма); слияние индивидуального (автобиографического) и всеобщего; взаимосвязь личной и всеобщей памяти; апология национального начала; создание мифа Америки, американца, американского творца (в его особом прочтении); желание обрести некую тайную мелодию американского, а вместе с ним и всеобщего бытия. Среди источников этого мировидения особое место принадлежит С.Т. Колриджу, чья концепция «вторичного воображения», усвоенная Вулфом через гарвардские лекции Дж.Л. Лоуза, стала ключом к его пониманию творческого процесса.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в современном литературоведении усиливается внимание к формам рецепции романтической традиции в литературе XX в. Творчество Вулфа, одного из ключевых американских прозаиков межвоенного времени, до сих пор остается недооцененным в аспекте его философско-эстетических истоков. Несмотря на признание романтической природы вулфовского метода, колриджевское измерение его творчества, в частности, влияние концепции «вторичного воображения»

на понимание писателем творческого процесса, не становилось предметом специального исследования. Настоящая статья восполняет этот пробел.

Первый существенный шаг в осмыслении романтической природы творчества Вулфа был сделан Л.Д. Рубиным в монографии «Томас Вулф: погода его юности» (1955). Именно Рубин, по существу, вписал Вулфа в колриджевскую традицию, показав, что в основе его художественного метода – память как творческая сила, преобразующая сырой опыт в искусство. Однако Рубин не развил колриджевскую линию: связь вулфовского метода с концепцией вторичного воображения осталась у него лишь намеченной [16].

Р. Волзер в работе «Томас Вулф: введение и интерпретация» (1961), акцентируя уитменовское измерение творчества писателя, определял Вулфа как прозаика лирического склада, чья главная творческая задача – создание языка Америки [17]. К.Х. Холмен, систематизировавший подходы к наследию Вулфа, признавал романтическую природу его видения: «Это видение человека, исполненного трагическим величием, – по сути, романтическое видение XIX века» [10, 41]. Р.С. Кеннеди в монографии «Окно памяти» (1962) обратил внимание на роль бессознательного в творческом процессе Вулфа, что существенно для понимания колриджевской составляющей его метода [11].

В отечественном литературоведении романтическая природа творчества Вулфа наиболее последовательно исследована В.М. Толмачевым, который рассматривал его как синтез романтического мироощущения и стремления к мифологизации конкретики бытия, где категории памяти, времени, музыкальности становятся основополагающими [3]. А.М. Зверев относил Вулфа к линии «темного романтизма», видя в его прозе трагическое ощущение утраты цельности бытия [1]. Все названные исследователи, признавая романтическую природу вулфовского метода, так или иначе указывали на роль памяти, бессознательного и преобразующего воображения, то есть на те элементы, которые напрямую восходят к Колриджу.

Как и большинство крупных писателей XX в., Вулф, погруженный в рефлексии и саморефлексию, не ограничивался размышлениями о задачах современного художника и границах его творчества в собственных произведениях как таковых: помимо его романов, где их протагонист, писатель, постоянно посвящает себя поиску самоидентичности, это, к примеру, пространное эссе «История романа» (1936). В статье привлекаются к анализу также вулфовские объемные записные книжки. Кроме того, Вулф автор большого корпуса писем (от писем к его школьной учительнице, М. Робертс, до громадных по объему писем к М. Перкинсу), которые важны для этой статьи.

Методологическую основу исследования, выполненного в русле историко-литературного, историко-типологического, биографического подходов, составляют работы по проблеме романтизма, рассматривающие его не как замкнутое литературное время, «направление», а как явление культуры XIX–XX вв. в движении, то есть «безграничное». Классическими трудами, определившими современное научное понимание романтизма и имеющими значение для нашей работы, стали монографии М.Х. Эйбрамса «Зеркало и лампа» (1953) и «Естественная сверхъестественность» (1971), где романтизм осмыслен как сдвиг от поэтики подражания к поэтике выражения [5; 6]. Этот тезис дополняется в монографии Н. Фрая «Исследование английского романтизма» (1968), где романтизм предстает как переворот в мифотворчестве, обращающий поиск истины «вовнутрь» и «вниз» – к глубинам человеческой психики [8]. Важны для нас работы М. Пекхема «К теории романтизма» (1951) и «Романтизм и поведение» (1976), в которых романтизм представлен как явление, охватывающее XIX–XX вв. и связанное с переходом от механистической картины мира к «органицизму» [13; 14]. Существенный вклад в изучение того, как романтическая традиция продолжает влиять на литературу модернизма, внес Х. Блум («Романтизм и сознание», 1970), на большом количестве конкретных примеров продемонстрировавший (взаимосвязь визионерства и поэзии у У. Блейка, С.Т. Колриджа и др.), что романтизм как целый клубок проблем творчества, связанного с субъективностью и ее языками творчества, не только не был отринут модернизмом, но,

напротив, был открыт им в разных странах в 1900–1920-е гг. заново и продолжал существовать внутри него [15]. Важны для нас и труды В.М. Толмачева, последовательно пишущего о романтизме и символизме как категориях неклассической культуры в ее движении от XIX в. к XX в.

Еще будучи студентом Гарварда, Вулф сформулировал свою художническую миссию. В письме к матери 1923 года о ней говорится следующим образом: «Жизнь, жизнь, жизнь – единственное, что имеет значение... Я дойду до края земли, чтобы найти ее, чтобы понять ее; я буду знать эту страну так, как знаю свою ладонь, и я перенесу ее на бумагу и сделаю ее правдивой и прекрасной» [21, 50]. Истоки такой установки, вероятно, восходят к годам обучения Вулфа в Университете Северной Каролины в Чэпел-хилле (1916–1920), где он находился под влиянием идей профессора Эдвина Гринлоу (1874–1931), возглавлявшего кафедру английской литературы.

Теория Гринлоу, изложенная позднее в его книге «Область литературной истории» (1931), постулировала представление о литературе как непосредственном воспроизведении жизненного опыта, имеющего не столько социальную, сколько духовную ценность: «...литература – отражение не только внешних характеристик современных нравов, но и духовных конфликтов века; эпоху редко можно объяснить с точки зрения простой схемы, поскольку ее жизнь весьма сложна и наполнена перекрестными течениями... "жизнь"... не является вопросом домашнего хозяйства, повседневности, партийной борьбы, но включает в себя духовное основание» [9, 84–85]. Возможно, именно гринлоувская идея предоставила Вулфу обоснование художественной значимости автобиографизма прозы, позволив ему трансформировать личный опыт в нечто универсальное без оглядки на традиционные жанровые каноны.

Заложенное курсами Гринлоу понимание литературы как синтеза личностного и духовно-исторического начал было в дальнейшем углублено концепцией «великой традиции», на восприятие которой Вулфа нацелил философ Хорас Уильямс (1858–1940), чьи лекции, сочетавшие гегельянство с элементами унитариянской доктрины, представляли реальность как процесс непрерывного синтеза противоположностей. Хотя диалектика Уильямса, опиравшаяся на заимствованные у Гегеля термины (*Begriff*), но лишенная гегельянской системности, впоследствии подверглась критике со стороны Вулфа, именно она подготовила почву для его увлечения «духовными» аспектами витализма А. Бергсона.

Главными литературными пристрастиями Вулфа в ту пору оставались П.Б. Шелли и С.Т. Колридж. Позднее его вкус сместится в сторону, как он их воспринимал, «поэтов земли» – Дж. Чосеру, У. Уитмену, Дж. Китсу, – но раннее увлечение Шелли, «небесным поэтом», чей бунтарский спиритуализм навсегда войдет в его мировоззрение, было определяющим. В заметке, посвященной возрождению культуры на американском Юге, Вулф, цитируя Шелли, настаивает на важности признания художника в обществе: «...лишь тогда, когда значение художника в общественном устройстве будет признано, признано столь же полно и столь же весомо, как положение политика, инженера, фермера и врача... ни в какое иное время и ни в каком ином месте роль, которую отвел ему Шелли, не была исполнена лучше; он и в самом деле "непризнанный законодатель человечества"» [19, 7]. Слова Шелли о поэте как «непризнанном законодателе человечества» отражают веру Вулфа в то, что без художника невозможно полноценное существование нации.

В письме к своей учительнице Маргарет Робертс (1921) он резко выступает против расхожего представления о Шелли как об оторванном от жизни поэте: «Меня приводит в бешенство ханжество и трескотня, которые ежедневно повторяют вокруг и которые отлучают такого человека, как Шелли, от Жизни и Действительности, называя его ловцом облаков, и при этом превозносят сочинителя распутных пьес вроде Уичерли или Конгрива за его бесконечное знание жизни. Какая чушь! Те, кто всю жизнь роется в свинарниках, купаются в благосклонности бездумных, тогда как те, кто смотрит на вещи [иначе?] или, подобно Шелли, отождествляет себя с ветром – "вневременным, стремительным и гордым", – освистаны за то, что не желают стоять смирно и давать себя подковать!» [18, 17].

Для Вулфа поэт, подобный Шелли, не бежит от жизни, а схватывает ее в ее наиболее полном, истинном измерении. Подлинное «знание жизни», по убеждению Вулфа, заключается не в умении запечатлеть бытовую грязь (чем гордятся «реалисты» вроде Уичерли и Конгрива), а в способности разглядеть за единичным – всеобщее, за преходящим – вечное. И в этом он солидарен с Шелли, который в «Защите поэзии» (1840) писал, что поэт «причастен к вечному, бесконечному и единому» [4, 325], что его задача – не просто отражать мир, но преображать его, и что именно воображение позволяет ему схватывать «то, что есть у предметов общего», в отличие от рассудка, который «учитывает различия» [4, 327].

Решающую роль в формировании художественного видения Вулфа как романтика сыграл, по нашему убеждению, курс профессора Джона Ливингстона Лоуза (1867–1945) «Поэты эпохи романтизма» (1922), в рамках которого Вулф написал работу «Сверхъестественное в поэзии и философии Колриджа». Именно тогда он ознакомился с разработанной С.Т. Колриджем в «*Biographia Literaria*» (1817) концепцией воображения. Колридж проводил различие между первичным воображением как базовой способностью человеческого восприятия, организующей чувственный опыт в осмысленные формы, и вторичным воображением как творческой силой, которая не просто воспроизводит реальность, но трансформирует ее, создавая новую художественную действительность: «Полагаю, что вторичное воображение это эхо первого, сосуществующее с сознательной волей, оно тождественно первичному в смысле его главной роли – способности восприятия – и отличается от него лишь по степени и способу действия. Оно растворяет, разлагает и расчленяет явления действительности, чтобы созидать или, в тех случаях, когда этот процесс невозможен, объединять и идеализировать. По сути своей оно жизненно, в то время как внешние материальные объекты мертвы и неподвижны» [2, 97].

Вулф видел во «вторичном воображении» инструмент, позволяющий художнику не просто описывать мир, но пересоздавать его, преодолевая ограниченность реальности. В дневниковой записи 1935 года он развивает эту мысль, выстраивая типологию писателей: одни собирают материал, для других материал обретает ценность лишь после того, как они его «забыли» – и приводит «Старого Морехода» Колриджа как образец художественного использования бессознательного: «Я думаю, писателей можно разделить на два типа: тех, кто собирает материал, и тех, для кого материал приобретает ценность лишь после того, как они его забыли... "Старый Мореход" Колриджа и то, как художник использует свой материал» [19, 759]. По Вулфу, писатель сначала впитывает действительность, затем как бы забывает о ней, и только тогда, когда этот бессознательно живущий мир, окончательно оторвавшись от реальности, выношен «в чреве» художника и начинает проситься «наружу», наступает время творчества.

Лоуз в своих лекциях подчеркивал, что Колридж в «Сказании о Старом Мореходе» обработал не только сознательно отобранные образы, но и «сны», ассоциации, внушаемые подсознанием, – что, по мнению Вулфа, характерно для всякого подлинного творчества: «Лоуз пытается показать, что то, что произошло, когда Колридж писал эту поэму ["Старого Морехода"], происходит всякий раз, когда художник что-либо создает, – иными словами, что подобное использование опыта, погруженного в колодец бессознательного или лишь наполовину сохраненного памятью, есть типичное проявление творческой способности» [18, 321]. Руководствуясь подобным пониманием метода Колриджа, Вулф ежедневно просматривал горы книг в гарвардской Библиотеке Уайденера в надежде обрести отзвуки той «имагинативной истины», которая превращает факты и знание в искусство: «Я брожу среди стеллажей этой великой библиотеки, как проклятая душа, не зная покоя, – вечно перескакивая со страниц, которые читаю, к мыслям о тех, которые хочу прочесть... тяжесть моего невежества обрушится на меня, как камень, и раздавит» [18, 24].

Идеи Лоуза получили развитие в его монографии «Дорога в Ксанаду» (1927), где на материале записных книжек Колриджа прослежено, как различные впечатления

погружались в «глубокий колодец бессознательного» и там, вступая в непредсказуемые связи, порождали поэтические образы «Старого Морехода» и «Кубла Хана» [12]. Вулф был знаком с этой книгой, и лоузовская метфора глубокого колодца вошла в его собственный словарь: в дневнике он описывает творческий процесс как погружение в «колодец бессознательного», откуда материал поднимается преображенным [20, 69].

Механизм этого преображения Вулф описал в эссе «История одного романа», которое является, по сути, развернутым свидетельством колриджевского метода в действии. Вулф подчеркивал, что память действовала в нем стихийно, день и ночь, и он был не в силах ни остановить, ни направить ее поток. Он чувствовал, что его внутренний мир переполнен воспоминаниями, образами, голосами, и, если не дать им выхода, они разрушат его изнутри. И единственным способом совладать с этим напором для писателя было не подавлять его рассудком, а сублимировать, проживать в творчестве: «Единственный способ встретить это – встретить лицом к лицу, не разумом, а жизнью... единственный способ извлечь это из себя – прожить это в себе до конца» [20, 47].

Однако почитание Колриджа не мешало Вулфу различать и трагические аспекты его гения. В письме он проводит принципиальное сравнение между Колриджем и Вордсвортом. Колридж, по его словам, был носителем «гораздо более глубокого и многообразного гения», но именно это стало источником катастрофы его творчества: «Блистательные обещания его юности, породившие "Кристалль" и "Старого Морехода", были развеяны и прерваны в его поздние годы странствиями этого изобретательного ума, бравшегося то за поэзию, то за науку, то за философию, – вечно начинавшего и ничего не доводившего до конца» [18, 37]. Вордсворт же, «обладавший менее глубоким, но более цельным гением», посвятил жизнь служению одному виду поэзии – и именно это делает его, по убеждению Вулфа, «более великим поэтом» [18, 37]. Это сопоставление проясняет и собственную творческую дилемму Вулфа: он приписывал себе колриджевскую необъятность и одновременно стремился к вордсвортовской сосредоточенности, что и порождало те антиномии, которые свойственны его мировидению.

Показательно, что свой первый роман «Взгляни на дом свой, ангел» (1929) Вулф первоначально планировал назвать «Один, один» – по строке из «Сказания о Старом Мореходе»: «Один, один, совсем один...» [7, 196]. Древний Мореход, обреченный на вечное повторение своего рассказа, становится для Вулфа архетипической фигурой художника, который не может замолчать, пока не выразит то, что одновременно выражаемо и невыразимо. Отсюда неизменные вулфовские темы утраченного Рая, изгнания, потерянности, странничества. Мореход оказывается двойником самого писателя, который, подобно колриджевскому герою, несет в себе «томление духа» (*Sehnsucht*) и вынужден вновь и вновь возвращаться к своему повествованию, пытаясь через слово прикоснуться к вечному.

Таким образом, восприятие колриджевской теории было подготовлено предшествующим влиянием Гринлоу, Уильямса и Шелли, сформировавших вулфовское понимание литературы как духовного опыта и поэта как визионера. Колриджевское учение о воображении, воспринятое через лекции Лоуза, стало для Вулфа живым инструментом осмысления собственного творческого пути. Представление о бессознательном «вынашивании» материала, о преобразующей силе вторичного воображения и о ценности «забытого» опыта легло в основание его художественного метода. В то же время сопоставление Колриджа и Вордсворта выявило для Вулфа фундаментальную творческую проблему, которую писатель решал при соотношении конкретного и универсального, конечного и бесконечного. Эта проблема, как показывает творчество Вулфа, не была решена им так, как он это, вслед за Колриджем, себе представлял. Именно поэтому Вулф на протяжении всей жизни находился в постоянном поиске художественной самоидентичности, а также принципа своей художественной манеры.

1. Зверев А.М. Американский роман 20–30-х годов. М., 1982.

2. Колридж С.Т. Избранные труды / сост. В.М. Герман; вступ. ст. Н.Я. Дьяконовой; коммент. Г.В. Яковлевой. М., 1987.
 3. Толмачев В.М. От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры / В.М. Толмачев; МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1997.
 4. Шелли П.Б. Защита Поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / собрание текстов, вступ. ст. и общ. ред. А.С. Дмитриева. М., 1980. С. 325–348.
 5. Abrahams M.H. *Natural Supernatural*. New York, 1971.
 6. Abrahams M.H. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.
 7. Coleridge S.T. *The Complete Poetical Works*. Oxford, 1912.
 8. Frye N. *A Study of English Romanticism*. New York, 1968.
 9. Greenlaw E. *The Province of Literary History*. Baltimore, 1931.
 10. Holman H.C. *Thomas Wolfe*. Minnesota, 1960.
 11. Kennedy R.S. *The Window of Memory. The Literary Career of Thomas Wolfe*. Chapel Hill, 1962.
 12. Lowes J.L. *The Road to Xanadu*. Boston, 1927.
 13. Peckham M. *Toward a Theory of Romanticism* // PMLA. 1951. № 2 (66). P. 5–23.
 14. *Romanticism and Behaviour: Collected Essays II* / ed. by M. Peckham. Columbia, South Carolina, 1976.
 15. *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism* / ed. by H. Bloom. New York, 1970.
 16. Rubin L.D. *Thomas Wolfe: The Weather of His Youth*. Baton Rouge, 1955.
 17. Walser R. *Thomas Wolfe: An Introduction and Interpretation*. New York, 1961.
 18. Wolfe T. *The Letters of Thomas Wolfe* / ed. by E. Nowell. New York, 1956.
 19. Wolfe T. *The Notebooks of Thomas Wolfe: in 2 vols* / ed. by R.S. Kennedy, P. Reeves. Chapel Hill, 1970.
 20. Wolfe T. *The Story of a Novel*. New York, 1936.
 21. Wolfe T. *Thomas Wolfe's Letters to His Mother, Julia Elizabeth Wolfe* / ed. by J.S. Terry. New York, 1943.
-
1. Zverev A.M. *Amerikanskiy roman 20–30-kh godov*. M., 1982.
 2. Kolridzh S.T. *Izbrannyye trudy* / sost. V.M. German; vstup. st. N.Ya. D'yakonovoy; komment. G.V. Yakovlevoy. M., 1987.
 3. Tolmachev V.M. *Ot romantizma k romantizmu: Amerikanskiy roman 1920-kh godov i problema romanticheskoy kul'tury* / V.M. Tolmachev; MGU im. M.V. Lomonosova.. M., 1997.
 4. Shelli P.B. *Zashchita Poezii* // *Literaturnyye manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov / sobranie tekstov, vstup. st. i obshch. red. A.S. Dmitrieva*. M., 1980. S. 325–348.
 5. Abrahams M.H. *Natural Supernatural*. New York, 1971.
 6. Abrahams M.H. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.
 7. Coleridge S.T. *The Complete Poetical Works*. Oxford, 1912.
 8. Frye N. *A Study of English Romanticism*. New York, 1968.
 9. Greenlaw E. *The Province of Literary History*. Baltimore, 1931.
 10. Holman H.C. *Thomas Wolfe*. Minnesota, 1960.
 11. Kennedy R.S. *The Window of Memory. The Literary Career of Thomas Wolfe*. Chapel Hill, 1962.
 12. Lowes J.L. *The Road to Xanadu*. Boston, 1927.
 13. Peckham M. *Toward a Theory of Romanticism* // PMLA. 1951. № 2 (66). P. 5–23.
 14. *Romanticism and Behaviour: Collected Essays II* / ed. by M. Peckham. Columbia, South Carolina, 1976.
 15. *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism* / ed. by H. Bloom. New York, 1970.
 16. Rubin L.D. *Thomas Wolfe: The Weather of His Youth*. Baton Rouge, 1955.
 17. Walser R. *Thomas Wolfe: An Introduction and Interpretation*. New York, 1961.
 18. Wolfe T. *The Letters of Thomas Wolfe* / ed. by E. Nowell. New York, 1956.
 19. Wolfe T. *The Notebooks of Thomas Wolfe: in 2 vols* / ed. by R.S. Kennedy, P. Reeves. Chapel Hill, 1970.
 20. Wolfe T. *The Story of a Novel*. New York, 1936.

21. *Wolfe T. Thomas Wolfe's Letters to His Mother, Julia Elizabeth Wolfe / ed. by J.S. Terry. New York, 1943.*

Информация об авторе

Маргарита Олеговна Кубарева,
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
(Москва, Россия).
119991, Россия, г. Москва,
Ленинские горы, д. 1, стр. 51.
Аспирант кафедры истории зарубежной
литературы.
Научные интересы: американская литература,
английская литература.
ORCID ID: 0009-0009-3369-4700
SPIN-код: 2906-8011, AuthorID: 1167109
E-mail: margaret_ku@mail.ru

Information about the author

Margarita O. Kubareva,
Lomonosov Moscow State University
(Moscow, Russia).
119991, Russia, Moscow,
Leninskie Gory, Building 1, Bldg. 51.
Postgraduate student of the Department
of History of Foreign Literatures.
Research interests: American literature,
English literature.
ORCID ID: 0009-0009-3369-4700
SPIN-code: 2906-8011, AuthorID: 1167109
E-mail: margaret_ku@mail.ru

Поступила в редакцию 11.08.2026;
одобрена после рецензирования 04.09.2026;
принята к публикации 04.09.2026;
опубликована 18.09.2026.

The article was submitted 11.08.2026;
approved after reviewing 04.09.2026;
accepted for publication 04.09.2026;
published 18.09.2026.

Ссылка для цитирования: Кубарева, М.О. Вторичное воображение Колриджа как творческий метод Томаса Вулфа // *Philologos*. 2026. № 3 (70). С. 56–63. DOI: 10.24888/2079-2638-2026-70-3-56-63.

For citation: Kubareva, M.O. Coleridge's secondary imagination as Thomas Wolfe's artistic method // *Philologos*. 2026. No. 3 (70). Pp. 56–63. DOI: 10.24888/2079-2638-2026-70-3-56-63.

Права: © М.О. Кубарева (2026). Опубликовано Елецким государственным университетом им. И.А. Бунина. Открытый доступ на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).