

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПРИКЛАДНИХ СТУДІЙ

До захисту допустити:

в.о.зав. кафедри

 Олена ПЕДЧЕНКО

18 листопада 2025 р.

Ідейно-естетичні особливості екранізації роману Патриції Гайсміт
«Талановитий містер Ріплі»: порівняльний аспект

Кваліфікаційна робота
здобувача освіти
другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Англійська мова, зарубіжна література та компаративістика»
Кононенко Андрія Юрійовича

Науковий керівник:
Городнюк Наталія Андріївна
доктор філологічних наук, доцент

Рецензент:
Кулакевич Людмила Миколаївна,
д. філол. наук, професор,
професор кафедри філології та перекладу
Українського державного університету науки і технологій

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою 93 А Відмінно
Секретар ЕК Наталія БОРИСОВА
«15» грудня 2025 р.

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ РОМАНУ І ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЙ	9
1.1. Література й кіно: екранізація як форма міжсеміотичного перекладу.....	11
1.2. Інтермедіальний і компаративний підходи до вивчення взаємодії роману та екранізацій.....	14
1.3. Персонаж і наратив у психологічному трилері.....	18
1.4. Механізми читацької та глядацької ідентифікації з персонажем.....	21
1.5. Рецепція роману «Талановитий містер Ріплі» Патриції Гайсміт та його екранізацій у критиці.....	23
Висновки до 1 розділу	28
РОЗДІЛ II. ОБРАЗ ТОМА РІПЛІ В РОМАНІ ПАТРИЦІЇ ГАЙСМІТ "ТАЛАНОВИТИЙ МІСТЕР РІПЛІ"	30
2.1. Сюжет і наративна організація роману.....	31
2.2. Соціокультурний контекст та проблема класової мобільності...35	
2.3. Психологічний портрет Тома Ріплі та мотив самоконструювання ідентичності.....	41
2.4. Поетика напруження й саспенсу та позиція читача щодо героя	45
2.5. Морально-етичні особливості образу Тома Ріплі в романі.....	50
Висновки до 2 розділу	55
РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ ЕКРАННОГО ОБРАЗУ ТОМА РІПЛІ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ ЕКРАНІЗАЦІЙ РОМАНУ	57

3.1. Кінематографічна традиція екранізацій творів Патриції Гайсміт та основні версії «Талановитого містера Ріплі».....	59
3.2. Ідейно-естетичні особливості образу Тома Ріплі у фільмі Ентоні Мінгелли «The Talented Mr. Ripley» (1999).....	64
3.3. Інші екранні інтерпретації: «Plein Soleil» та серіал «Ripley».....	70
3.3.1. Образ Тома Ріплі в «Plein Soleil» (1960).....	70
3.3.2. Серіал «Ripley» (2024): повільний неонуар і "порожнє ядро" героя.....	76
3.3.3. Порівняльні акценти.....	79
Висновки до III розділу.....	82
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	87

ВСТУП

У другій половині ХХ - на початку ХХІ століття література й кіно дедалі активніше взаємодіють між собою: романи екранізують, сюжети «кочують» з книжки на екран, з'являються ремейки, серіали та інші форми «другого життя» тексту. Через це сучасні гуманітарні дослідження все частіше звертаються не лише до окремого твору, а й до цілої мережі його інтерпретацій у різних медіа. Одним із продуктивних напрямів стає саме компаративний аналіз літературного тексту та його екранізацій.

Актуальність обраної теми. Творчість Патриції Гайсміт посідає особливе місце в цьому полі. Роман «Талановитий містер Ріплі» (1955) закріпив за письменницею репутацію майстрині психологічного трилера та започаткував цикл творів про Тома Ріплі, інтелектуального злочинця й антигероя, який одночасно відштовхує й притягує читача. Образ Тома виявився настільки сильним, що неодноразово переносився на екран: достатньо пригадати фільм Рене Клемана «Plein Soleil» / «Purple Noon» (1960), стрічку Ентоні Мінгелли «The Talented Mr. Ripley» (1999), а також недавній серіал «Ripley». Кожна з цих інтерпретацій пропонує свою версію героя, більш або менш близьку до першоджерела, із власними акцентами на моральності, провині, сексуальності, класовій «іншості» персонажа.

У центрі уваги опиняється не лише питання «наскільки вірною є екранізація», а й те, яким чином змінюється сам образ Тома Ріплі під впливом іншого медіуму, жанрових рамок та історико-культурного контексту. Для сучасного літературознавства й компаративістики важливо простежити цю еволюцію: від роману 1950-х років до кінематографічних та серіальних прочитань кінця ХХ - початку ХХІ століття. В українському науковому просторі питання екранних інтерпретацій Ріплі розроблене фрагментарно, що також підсилює актуальність запропонованого дослідження.

Мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати роман Патриції Гайсміт «Талановитий містер Ріплі» та з'ясувати, як трансформується образ Тома Ріплі у процесі екранізації твору, простеживши еволюцію цього образу в основних кіно- й серіальних адаптаціях твору.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких **завдань**:

1. Окреслити теоретичні та методологічні основи компаративного аналізу роману й його екранізацій, зокрема в межах поняття міжсеміотичного перекладу та інтермедіальності.
2. Розглянути особливості функціонування персонажа й наративу в психологічному трилері, а також механізми читацької та глядацької ідентифікації з антигероєм.
3. Проаналізувати сюжетну та наративну організацію роману «Талановитий містер Ріплі» та з'ясувати, яким чином вони впливають на формування образу головного героя.
4. Дослідити психологічний портрет Тома Ріплі в романі, приділивши увагу мотивам самоконструювання ідентичності, соціальної маргінальності та моральної амбівалентності.
5. Здійснити огляд основних екранізацій роману й визначити їхні ключові особливості.
6. Провести детальний аналіз образу Тома Ріплі у фільмі Ентоні Мінгелли «The Talented Mr. Ripley» (1999) та зіставити його з літературним першоджерелом.
7. Охарактеризувати інші екранні інтерпретації героя (зокрема фільм «Plein Soleil» та серіал «Ripley») та порівняти їх між собою і з романом.
8. Узагальнити результати компаративного аналізу й запропонувати типологію екранних образів Тома Ріплі, пов'язавши їх з історико-культурним контекстом створення екранізацій.

Об'єкт дослідження – роман Патриції Гайсміт «Талановитий містер Ріплі» та його екранізації (ігрові фільми й серіальний формат).

Предмет дослідження – ідейно-естетичні особливості роману Патриції Гайсміт «Талановитий містер Ріплі» та специфіка художньої репрезентації образу Тома Ріплі в літературному тексті та в аудіовізуальних версіях, а також трансформація персонажа у процесі екранізації.

Методи

дослідження.

У роботі використовуються загальнонаукові та спеціальні методи. Основними є:

- компаративний метод, що дає змогу зіставити роман і його екранізації, а також порівняти між собою різні екранні версії образу Тома Ріплі;
- семіотичний метод – для дослідження семіотичного перекодування тексту у кінотекст;
- наративний аналіз, спрямований на вивчення структури оповіді, типів фокалізації, організації сюжету та їх ролі у формуванні образу героя;
- елементи психоаналітичного та герменевтичного підходів – для інтерпретації внутрішнього світу персонажа, його мотивації та моральних виборів;
- інтермедіальний аналіз, що дозволяє врахувати специфіку переходу від вербального тексту до аудіовізуального твору (кадру, монтажу, акторської гри, музики тощо);
- біографічний і культурно-історичний методи – у тій мірі, у якій вони допомагають пояснити зв'язок між художнім образом і контекстом його створення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі здійснюється комплексний аналіз роману Патриції Гайсміт «Талановитий містер Ріплі», розглянуто зокрема еволюцію образу Тома Ріплі у творі та його ключових екранізаціях. На відміну від окремих критичних розвідок, присвячених переважно одній із версій (найчастіше фільму Ентоні Мінгелли), у даній роботі

пропонується порівняльний розгляд кількох екранних інтерпретацій героя в широкому інтермедіальному та культурно-історичному контексті. З'ясовується, які риси образу залишаються стабільними, а які змінюються залежно від формату (повнометражний фільм / серіал), часу створення та цільової аудиторії.

Теоретична значущість роботи полягає в уточненні уявлень про механізми трансформації літературного персонажа в процесі екранізації, а також у застосуванні інтермедіального й компаративного підходів до аналізу психологічного трилера. Отримані висновки можуть бути використані в подальших дослідженнях, присвячених адаптації художньої прози до кіно та серіалу, а також в студіях, що стосуються феномену антигероя в сучасній культурі.

Практична цінність дослідження полягає в тому, що матеріали та результати роботи можуть бути залучені у викладанні курсів із зарубіжної літератури, теорії літератури, інтерпретації художнього тексту, а також спецкурсів, присвячених взаємодії літератури й кіно. Окремі фрагменти аналізу роману та екранізацій можуть бути використані у підготовці семінарських занять, методичних розробок, а також у подальших студентських наукових проєктах.

Апробація: Основні положення та попередні результати магістерської роботи були апробовані у вигляді доповідей на XI Всеукраїнському науково-практичному вебінарі з міжнародною участю «Професійна комунікація іноземною мовою у підготовці сучасних фахівців: виклики та перспективи», що відбувся 27 листопада 2024 року на базі Житомирського державного університету імені Івана Франка спільно з Міжнародною академією прикладних наук у Ломжі (Польща); VI Міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація,

креативні простори та культурні політики» (МДУ, 27-28 листопада 2025 року, м. Київ). Тези доповідей опубліковано у вигляді тез.

Структура роботи: Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У першому розділі подано теоретичні та методологічні засади аналізу роману і його екранізацій, у другому розділі проаналізовано образ Тома Ріплі в романі Патриції Гайсміт, у третьому розділі розглянуто еволюцію екранного образу героя в основних кіноверсіях та серіальній інтерпретації. Завершують роботу загальні висновки і список використаних джерел.

РОЗДІЛ І.

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ РОМАНУ І ЙОГО ЕКРАНІЗАЦІЙ

У будь-якому дослідженні, присвяченому взаємодії літератури й кіно, першим кроком має стати окреслення теоретичних рамок, у межах яких взагалі можливий порівняльний аналіз роману й його екранізацій. Без цього порівняння неминуче звужується до доволі примітивної схеми "що в книжці є, а у фільмі забрали" або "що додали в екранізації". Для сучасної компаративістики цього, очевидно, недостатньо: важливо не тільки зафіксувати відмінності, а й зрозуміти, чому вони виникають і як саме пов'язані з природою різних медіа.

Роман як вербальний текст і фільм як аудіовізуальний твір належать до різних знакових систем. Вони мають інший "матеріал", іншу логіку побудови, інший тип контакту з реципієнтом. Читач працює з письмом, має можливість зупинитися, повернутися назад, перечитати фрагмент, виконати певну частину творчої роботи самостійно, добудовуючи образи в уяві. Глядач фільму отримує готову візуальну картинку, але натомість опиняється в жорсткішому ритмі, заданому монтажем, музикою, операторськими рішеннями. Ці відмінності вимагають спеціального теоретичного осмислення.

Особливої уваги потребує проблема екранізації психологічного трилера. У творах такого типу сюжетна інтрига тісно переплітається з внутрішнім життям персонажів, їхніми страхами, комплексами і нав'язливими станами. У прозі автор може довго й детально розгортати психологічний аналіз, тоді як у кіно більша частина роботи перекладається на гру актора, мову кадру і звук. Якщо не врахувати цю жанрову специфіку, легко загубити те, що робить трилер "психологічним", а не просто кримінальним або детективним.

У центрі такого дослідження майже неминуче опиняється образ персонажа і те, як саме він створюється у різних медіа. Для роману і фільму будуть відмінними і способи подачі внутрішнього світу героя, і наративна організація, і механізми ідентифікації читача або глядача з цією фігурою. У випадку з Томом Ріплі це питання особливо важливе, оскільки йдеться про складного антигероя, що викликає амбівалентні реакції: від захоплення до відрази.

Ще один необхідний компонент теоретичного підґрунтя - огляд наукових підходів до творчості Патриції Гайсміт та її екранізацій. Її романи давно привертають увагу літературознавців, філософів, культурологів, а кіноадаптації - фільмознавців і критиків. Вони пропонують низку інтерпретацій, пов'язаних з темою "темної" модерності, кризою ідентичності, класовою і культурною "іншістю". Для цієї роботи важливо не повторити вже сказане, а вписати власний аналіз у ширший дискурс, спираючись на наявні напрацювання.

Отже, завдання першого розділу полягає в тому, щоб:

- визначити, в яких теоретичних координатах розглядати екранізацію як форму міжсеміотичного перекладу;
- уточнити, як інтермедіальний і компаративний підходи дозволяють аналізувати взаємодію роману й фільму;
- звернутися до понятійного апарату, пов'язаного з персонажем, наративом, психологічним трилером, ідентифікацією;
- окреслити основні напрямки досліджень, присвячених Патриції Гайсміт, роману "Талановитий містер Ріплі" та його екранізаціям.

Саме на цій основі в подальших розділах буде здійснено аналіз літературного образу Тома Ріплі та компаративний розгляд його екранних інтерпретацій. У наступних підрозділах цього розділу послідовно розглядаються ключові теоретичні концепції, які надалі використовуватимуться як інструменти аналізу.

1.1. Література й кіно: екранізація як форма міжсеміотичного перекладу

Питання екранізації традиційно викликало багато емоційних суджень: "у книжці краще", "фільм усе спростив", "режисер зрадив автору" і так далі. За такими висловами стоїть уявлення, що роман нібито є "оригіналом", а фільм - лише його копією, причому за замовчуванням менш вдалою. Для наукового підходу цього явно недостатньо. Якщо сприймати екранізацію як форму міжсеміотичного перекладу, ситуація виглядає інакше: йдеться не про копіювання, а про перенесення змісту з однієї знакової системи в іншу, зі словесної у аудіовізуальну.

Поняття «міжсеміотичний переклад» запровадив Роман Якобсон у статті «Linguistic Aspects of Translation», де він виокремлює три основні типи перекладу: внутрішньомовний, міжмовний та міжсеміотичний. Якщо при внутрішньомовному й міжмовному перекладі йдеться про трансформацію в межах вербальної мови (перепразування в межах однієї мови чи перехід від однієї мови до іншої), то міжсеміотичний переклад передбачає перехід від вербального коду до невербального. Роман «говорить» словом, тоді як фільм «говорить» поєднанням зображення, звуку, монтажу й акторської гри. Відповідно, при екранізації перекладаються не лише репліки персонажів чи фабульні вузли, а ціла система художніх засобів.

Вербальний текст дозволяє авторів працювати зі значною мірою абстракцій. Внутрішній монолог, нюанси інтонації, довгі синтаксичні побудови - все це створює особливу "мовну тканину" твору. Читач має можливість рухатися крізь цю тканину у власному темпі, повертаючись до важливих епізодів, зупиняючись на незрозумілих місцях. Значна частина образів існує в уяві, тобто залишається відкритою для індивідуального допрочитання.

Кіно, навпаки, змушене конкретизувати те, що в романі може бути залишене тільки наміченим. На екрані з'являється цілком конкретне обличчя

актора, певний інтер'єр, одяг, манера поведінки. Те, що в тексті виглядає як загальна характеристика ("він був сором'язливий", "вона почувалася чужою"), в кіно має бути передане через систему дрібних деталей - погляд, паузу, напружений жест, вибір ракурсу чи освітлення. Усе це також є перекладом, але вже з мови психологічного опису на мову аудіовізуальних знаків.

Через різницю медіумів екранізація завжди пов'язана з трансформацією. Не існує "нейтрального" перекладу з роману на фільм, який був би абсолютно прозорим. Сценарист і режисер неминуче стають співінтерпретаторами тексту. Вони обирають сюжетну лінію, яка стане головною, визначають, на чийй точці зору будуватиметься оповідь, вирішують, які мотиви будуть підсилені, а які відсунуті в тінь. У результаті фільм завжди пропонує одну з можливих версій прочитання роману, а не його "чисте" відтворення.

Ще один важливий аспект - колективний характер кінематографа. Автор роману формально один, навіть якщо за ним стоїть значний редакторський досвід. Фільм створює ціла команда: сценаристи, режисер, оператор, композитор, художник по костюмах, актори. Кожен з них вносить у міжсеміотичний переклад свою частку інтерпретації. Образ персонажа на екрані є результатом поєднання авторського задуму, режисерської візії, пластики конкретного актора, роботи оператора та інших компонентів. Тому екранізація ніколи не є одноосібним "перекладом", скоріше - сукупною версією прочитання.

Якщо говорити про психологічний трилер, то тут міжсеміотичний переклад ускладнюється тим, що потрібно передати не тільки фабулу, а й напружений внутрішній світ героя. В романі Патриції Гайсміт значна частина напруги пов'язана з тим, як читач поступово входить у свідомість Тома Ріплі: ми бачимо його сумніви, страхи, раціоналізації власних вчинків. На екрані цю внутрішню роботу потрібно "перекласти" на зовнішні знаки - обличчя, паузи, мікрореакції, музичні теми, колір кадру. Такі рішення завжди інтерпретаційні: режисер буквально показує, як він розуміє психологію героя.

Міжсеміотичний переклад завжди пов'язаний із певною мірою втрат, але водночас - і з набуттями. У фільмі може зникнути частина внутрішнього монологу, проте з'являються можливості, яких у роману немає: гра світла й тіні, символічні візуальні мотиви, паралельний монтаж, який поєднує сцени, розділені в тексті. Саме через такі набуття інколи складні психологічні смисли виявляються більш виразними на екрані, ніж у досить стриманому за мовою прозовому описі.

Для цього дослідження важливо, що екранізація розглядається не як "тест на вірність", а як повноцінний міжсеміотичний переклад з власними законами. Це дозволяє уникнути спрощеного протиставлення "роман - первинний, фільм - вторинний" і натомість зосередитися на тому, як саме змінюється образ Тома Ріплі при переході зі словесного коду до аудіовізуального, які риси при цьому зберігаються, які посилюються, а які, можливо, замовчуються. У цьому сенсі теоретичне осмислення екранізації як міжсеміотичного перекладу стає фундаментом для всього подальшого компаративного аналізу роману Патриції Гайсміт і його численних екранізованих версій.

1.2. Інтермедіальний і компаративний підходи до вивчення взаємодії роману та екранізації

Коли ми говоримо про роман і його екранізацію, дуже легко звести все до прямого порівняння двох текстів: "ось як було в книжці, а ось як зробили у фільмі". Такий спосіб думати інтуїтивно зрозумілий, але він звужує картину. Насправді роман і фільм існують не просто "поруч", а в ширшому культурному полі, де постійно перетинаються різні медіа, жанри, традиції. Саме тому для їх аналізу потрібні два взаємодоповнювальні ракурси - інтермедіальний та компаративний.

Інтермедіальний підхід, на чому наголошує, зокрема, Ірина О. Rajewsky, виходить із того, що медіа доцільно описувати не як ізольовані системи, а через мережу взаємозв'язків між ними. Йдеться про різні форми «медіальної референції» – ситуації, коли один медіум звертається до іншого, цитує його або трансформує його коди й мотиви (Rajewsky 2005, с. 51–53). У цьому сенсі екранізація роману є лише одним із найбільш очевидних прикладів такого перетину: літературний текст вступає в діалог із кінематографом, змінюючи не лише сюжетні акценти, а й спосіб сприйняття персонажів.

На перший погляд, інтермедіальність можна зрозуміти як взаємодію двох медіа: у нашому випадку слова і зображення. Однак у реальності ця взаємодія складніша. Роман Патриції Гайсміт, наприклад, вписаний у традицію англійської прози, пов'язаний з певними літературними жанрами, з попередніми текстами про злочин, провину, антигероя. Екранізації, своєю чергою, не тільки "перекладають" цей роман на мову кіно, а й вступають у діалог з іншими фільмами, режисерськими стилями, акторськими амплуа, зі змінами в самому кінематографі.

Компаративний підхід у класичному розумінні пов'язаний із порівняльним літературознавством, яке займається зіставленням творів різних національних літератур, епох і мов (див.: Remak 1961; Bassnett 1993). З другої половини ХХ століття це поле поступово розширюється: дедалі частіше йдеться про компаративні студії «література – інші види мистецтва», зокрема література і кіно, де адаптацію розглядають не як вторинну копію, а як окрему творчу інтерпретацію (див.: Bassnett 1993; Stam 2005). У нашому випадку це означає, що роман і його екранізації аналізуються не як «оригінал і похідні», а як рівноправні художні явища, які по-різному працюють із тим самим матеріалом і втілюють різні моделі рецепції образу Тома Ріплі.

Важливий момент: компаративний аналіз не зводиться до списку "спільне - відмінне". Його завдання полягає в тому, щоб зрозуміти логіку відмінностей. Чому в екранізації змінено фінал? Чому один режисер

підкреслює класову нерівність, а інший - тему сексуальності або самотності героя? Чому зображення Тома Ріплі у фільмі може бути більш співчутливим або, навпаки, більш загрозливим, ніж у романі? Усі ці "чому" важливіші за просте "що".

Щоб такі запитання не залишалися на рівні вражень, компаративний підхід спирається на певний інструментарій. З боку літературознавства це поняття сюжету, композиції, фокалізації, образу автора, внутрішнього монологу. З боку фільмознавства - типи планів, монтаж, колір, звук, акторська гра, ритм. Поєднуючи ці інструменти, можна більш точно сформулювати, як саме змінюється історія при переході з роману в кіно.

Наприклад, якщо в романі ми маємо доступ до думок Тома Ріплі через внутрішній монолог, то в екранізації це може бути замінене закадровим голосом, символічними деталями в кадрі або специфічною манерою гри актора. На рівні компаративного аналізу важливо не просто зафіксувати, що "у книжці є внутрішній монолог, а у фільмі його нема", а показати, якими саме засобами кіно намагається виконати ту саму функцію - показати внутрішні коливання героя, його страх, сором, бажання бути іншим.

Інтермедіальний і компаративний підходи доповнюють один одного. Інтермедіальність нагадує нам, що ми маємо справу з різними медіа зі своїми правилами гри, що не можна вимагати від фільму буквального відтворення роману, а від роману - кінематографічної динаміки. Компаративістика, своєю чергою, дає рамку для систематичного зіставлення, щоб уникнути хаотичних вражень і побудувати аргументований аналіз.

У випадку "Талановитого містера Ріплі" ці підходи особливо продуктивні. З одного боку, роман і його екранізації чітко демонструють інтермедіальний характер сучасної культури: одна історія живе в різних медіа, повертається знову і знову, змінюючись разом із суспільством. З іншого боку, саме порівняння конкретних рішень - у романі, у фільмі 1960 року, у стрічці

Мінгелли, у сучасному серіалі - дозволяє побачити, як по-різному може бути прочитаний один і той самий герой.

Ще один аспект, на який звертає увагу інтермедіальний підхід, - це зворотний вплив екранізацій на сприйняття роману. Після перегляду фільму читач нерідко "чує" голос актора, уявляє у сценах не абстрактного персонажа, а конкретне екранне обличчя. У певному сенсі міжсеміотичний переклад стає двостороннім: не тільки роман впливає на фільм, а й фільм повертається до роману, змінюючи його читання. Для аналізу Ріплі це важливо, тому що багато сучасних читачів знайомляться з героєм уже через кінообраз, а не "з нуля" через текст.

Таким чином, інтермедіальний підхід допомагає побачити роман і його екранізації в ширшому культурному полі, а компаративний - дає інструменти для системного зіставлення. У подальших розділах роботи саме така подвійна перспектива дозволить говорити не лише про те, що "змінив" той чи інший режисер, а й про те, як еволюціонує сам образ Тома Ріплі в різних медіа і в різні історичні періоди.

1.3. Персонаж і наратив у психологічному трилері

Типовий герой психологічного трилера - не "позитивний" персонаж у традиційному сенсі. Дуже часто це фігура з рисами антигероя: соціально вразлива, внутрішньо травмована, амбівалентна з погляду моралі. Він може викликати симпатію і водночас відразу, співчуття і страх. Така подвійність задається не тільки набором рис характеру, а й тим, як саме побудовано наратив. Читачеві постійно пропонують дивитися на світ очима героя, але при цьому час від часу "підрізають" довіру до нього, підставляють сумнів.

У психологічному трилері наратив майже завжди зорієнтований на сильну суб'єктивність. Часто застосовується обмежена фокалізація - події показані через свідомість одного персонажа, а інформація про інших і про світ

загалом фільтрується його сприйняттям. Це може бути оповідь від першої особи, внутрішній монолог, непряме вільне мовлення або просто послідовне "прилипання" авторського погляду до героя. Такий нарративний вибір створює ефект близькості: читач не просто спостерігає за персонажем ззовні, а ніби "живе" в його голові, відчуває разом з ним сором, страх, заздрість, провину, як це відбувається з Томом Ріплі на початку роману, коли його переслідує невідомий: "Тієї миті, коли чоловік розтулив рота, аби щось сказати, Тома пронизав раптовий біль розпачливого й гірко розкаяння" (Highsmith, с. 9).

Разом з тим психотрилер дуже охоче використовує прийом ненадійного наратора (про це див.: Booth, 1983). Навіть якщо герой не коментує події безпосередньо, текст поступово дає зрозуміти, що його сприйняття реальності спотворене, вибіркоче, а іноді відверто неправдиве. Те, що персонаж замовчує, витісняє або "забуває", стає не менш важливим, ніж те, що він озвучує. Наприклад, у ключових моментах Том Ріплі намагається ігнорувати власні дії: "І спогади про два попередніх убивства. Ті два убивства не були частиною його фантазії, він скоїв їх насправді" (Highsmith, с. 281). У результаті читач опиняється у складній позиції: з одного боку, він звик орієнтуватися на внутрішню оповідь героя, з іншого - змушений постійно підозрювати, що його обманюють (чи то навмисно, чи то несвідомо).

У структурі психологічного трилера важливу роль відіграє спосіб дозування інформації, коли минуле героя розкривається поступово, через натяки та спогади. Автор рідко викладає все одразу: мотиви певних вчинків, деталі злочину часто подаються фрагментарно, через обмовки, короткі "спалахи" пам'яті. Читач збирає цілісну картину поступово, як пазл, і це саме по собі створює напругу. Важливо не тільки "що сталося", а й "коли ми про це дізнаємося" і "в якій формі". Саме тут нарративна організація безпосередньо впливає на образ персонажа: герой може здаватися менш небезпечним, доки текст не відкриє чорні плями його біографії; або навпаки - на початку постати

майже монстром, а потім виявитися внутрішньо крихким і травмованим, як Том, який у роздумах про власне минуле визнає: "Останні чотири роки були здебільшого коту під хвіст" (Highsmith, с. 47).

Ще одна характерна риса - особливий баланс між зовнішньою дією і внутрішнім життям персонажа. Події в психологічному трилері можуть бути формально не надто масштабними: кілька зустрічей, поїздка, випадковий конфлікт. Але на рівні свідомості героя кожна дрібниця може мати катастрофічну вагу. Погляд іншої людини, невдалий жарт, невелика приниження запускають цілий ланцюг внутрішніх реакцій. Наратив фіксує саме цю "надмірну" чутливість до деталей, завдяки чому ми бачимо не просто послідовність подій, а їхнє переживання, як у Тома, для якого страх води стає символом глибшої травми: "Його батьки потонули в Бостонській бухті, і Том завжди думав, що його страх якось пов'язаний із цим" (Highsmith, с. 33).

Персонаж психологічного трилера часто вибудовується як фігура з нестабільною ідентичністю. Він може змінювати маски, вигадувати різні версії себе для різних людей, пробувати нові ролі. Текст при цьому може підтримувати цю рухливість: герой раз називає одні мотиви, згодом - інші, а наратив не пропонує остаточного "правильного" пояснення. Відчуття того, що перед нами не фіксоване "я", а щось текуче, що постійно перебудовується, пов'язане як з тематикою жанру (криза ідентичності в сучасному світі), так і з його поетикою. Наприклад, Том Ріплі постійно грає ролі, і в одному з ключових моментів зазначає: "Він був самим собою і водночас почувався іншою людиною" (Highsmith, с. 156).

Усе сказане особливо помітне на матеріалі персонажа-центру, навколо якого згортається більшість сцен. У випадку з Томом Ріплі, на якого ця робота орієнтується в подальших розділах, романна оповідь послідовно тримається його перспективи: читач бачить, як герой спочатку відчуває себе невпевнено,

як реагує на приниження, як захоплюється чужим стилем життя, як поступово переходить межу. Внутрішні монологи, дрібні раціоналізації, самообман - усе це формує досить складний портрет, який не зводиться до однієї формули на кшталт "психопат" або "жертва суспільства". Саме через наратив ми бачимо, що герой одночасно і винний, і вразливий, і небезпечний, і соціально "слабкий".

З формального боку наратив психологічного трилера тісно пов'язаний з часом. Автор активно використовує уповільнення, флешбеки, "застрягання" героя в певних спогадах або фантазіях. Минуле і теперішнє часто перетікають одне в одне, що відбиває стан свідомості персонажа, для якого старі травми не закінчені, а постійно повертаються. Так, у Тома Ріплі спогади про минуле повертаються як кошмари: "Раптом у його думках зблиснули, ніби давно забутий кошмар, спогади про їхні з Дікі стосунки, стра- хітливі спогади" (Highsmith, с. 303). Для читача це створює ефект замкненого кола: здається, що герой не може вийти за межі власної історії, а наратив підкреслює цю залежність від того, що вже сталося.

Для екранізації всі ці особливості становлять окремий виклик, але для теоретичного розділу важливо зафіксувати сам принцип: у психологічному трилері персонаж і наратив не існують окремо. Те, як написана історія, яким голосом вона промовляє, у якій послідовності відкриваються факти, прямо формує наше ставлення до героя. Відповідно, аналіз образу персонажа в такому жанрі неможливий без аналізу способу його розповіді: це дві сторони однієї конструкції. І саме ця пов'язаність стане важливою опорою для подальшого прочитання роману Патриції Гайсміт та порівняння його з екранними версіями, де наративні рішення змінюються, а разом з ними змінюється і наш Том Ріплі.

1.4. Механізми читацької та глядацької ідентифікації з персонажем

Ідентифікація - одна з ключових категорій, яка дозволяє описати взаємодію реципієнта з художнім твором. У найзагальнішому вигляді ідентифікація означає, що читач або глядач тимчасово "приміряє" на себе позицію персонажа, співпереживає йому, внутрішньо слідує за ним, навіть якщо не схвалює його вчинків (Cohen, 2001). Без певного рівня ідентифікації художній текст просто не "чіпляє", залишаючись чужим та байдужим.

У нібито "простих" історіях механізм ідентифікації функціонує досить очевидно: ми можемо легко стати на місце позитивного героя, який бореться зі злом, або персонажа, що переживає зрозумілу повсякденну ситуацію. Однак у творах, де центральною фігурою стає антигерой, злочинець або морально суперечливий персонаж, ідентифікація набуває подвійного характеру. З одного боку, текст може провокувати співпереживання такому герою, з іншого - щоразу нагадувати про неприйнятність його дій (Iser, 1978).

У романі за ідентифікацію значною мірою відповідає нарративна організація: від чийого імені ведеться розповідь, чи є доступ до внутрішніх переживань героя, наскільки авторський голос підтримує або, навпаки, дистанціюється від нього. Якщо читач постійно бачить світ "очима" персонажа, він майже неминуче починає думати разом з ним, а отже - певною мірою розділяти його логіку, як це відбувається в романі, коли Том роздумує про наслідки своїх дій: "Думки Тома розлетілися у кількох напрямках: припустімо, поліція почне шукати тіло та знайде Дікі. Вони вважатимуть його Томом Ріплі" (Highsmith, с. 185).

У кіно цей ефект створюється іншими засобами. Камера може "прив'язуватися" до героя, слідувати за ним, показувати події так, як він їх бачить. Використання суб'єктивного кадру, тривалих крупних планів, закадрового голосу героя посилює ефект "співприсутності" (Smith, 1995). Водночас режисер має можливість різко "відрізати" глядача від персонажа,

показавши його збоку, через реакцію інших героїв, або ж використовуючи контраст між образом героя та загальним візуальним тоном фільму.

Особливо складною стає ситуація, коли йдеться про персонажа, що порушує моральні норми - наприклад, скоює злочини. Часто саме психологічні трилери будуються на тому, що читач/глядач певний час співпереживає такому герою, а потім змушений переосмислювати власну позицію. Це викликає специфічний етичний дискомфорт, який і становить одну з головних рис жанру (Igartua, 2010). При аналізі роману й екранізацій важливо з'ясувати, як саме організована ця "гра" з ідентифікацією: чи підштовхує текст нас на бік героя, чи, навпаки, постійно залишає дистанцію.

У дослідженні роману та його екранізацій доцільно враховувати також різницю між індивідуальним досвідом читання й колективним досвідом перегляду фільму. Книжку кожен читає у власному темпі, може зупинитися, повернутися до попереднього епізоду, вдуматися в деталі. Перегляд фільму зазвичай має фіксований темп: глядач змушений рухатися за ритмом, який задає режисер. Це теж впливає на характер ідентифікації: у кіно вона нерідко інтенсивніша, але й менш контрольована.

1.5. Рецепція роману «Талановитий містер Ріплі» Патриції Гайсміт та його екранізацій у критиці

Творчість Патриції Гайсміт уже багато років привертає увагу літературознавців, культурологів та кінознавців, які аналізують її романи як складні психологічні конструкції, що розкривають темні грані людської психіки та соціальної амбівалентності (Silet, 2004; Wilson, 2003; White, 2021). Особливе місце в цій творчій спадщині посідає роман "Талановитий містер

Ріплі" (1955), де авторка майстерно змальовує еволюцію антигероя, чие прагнення до кращого життя переростає в серію злочинів. Як зазначає Едмунд Вайт, Гайсміт уособлює Ріплі без його шарму, а її наратив змушує читача співпереживати вбивці, роблячи зло привабливим (White, 2021). Цей текст не лише став основою для численних екранізацій, а й продовжує провокувати дискусії про моральну неоднозначність, ідентичність та американську мрію в поствоєнному світі. У романі, наприклад, Том Ріплі, стикаючись із перспективою арешту, переживає момент гострого розкаяння: "Тієї миті, коли чоловік розтулив рота, аби щось сказати, Тома пронизав раптовий біль розпачливого й гіркого розкаяння" (Highsmith, с. 9), що ілюструє внутрішній конфлікт, який Гайсміт використовує для створення емпатичного зв'язку з персонажем.

Перший великий напрям – власне літературознавчі дослідження, зосереджені на поетиці психологічного трилера та специфіці персонажа-антигероя (Silet, 2004; Wilson, 2003). У таких працях увага приділяється передусім тій напрузі, яку Гайсміт створює між "нормальністю" й девіацією, зовнішньою буденністю й внутрішнім безладом (White, 2021). Дослідники аналізують, як авторка конструює внутрішній світ персонажів, використовуючи обмежену фокалізацію, непряме вільне мовлення, повторювані мотиви провини, страху викриття, нав'язливих фантазій (Silet, 2004). Том Ріплі в цьому контексті постає як один з її найхарактерніших героїв – він водночас "звичайна" людина з комплексами і радикальний порушник моральних норм. На цьому матеріалі простежується, як Гайсміт поступово веде читача від відносно невинних епізодів до першого вбивства, а далі – до серії все більш небезпечних рішень, як-от коли Том раціоналізує свої дії: "Він був самим собою і водночас почувався іншою людиною" (Highsmith, с. 156).

Другий важливий блок – соціально-культурні інтерпретації (Wilson, 2003; White, 2021). Тут романи Гайсміт, зокрема "Талановитий містер Ріплі",

розглядають як коментар до суспільства другої половини ХХ століття. Дослідники зосереджуються на темі класової мобільності, "американської мрії", досвіду маргінальності (Silet, 2004). Не один автор підкреслює, що Том Ріплі – це персонаж, який постійно почувається "не на своєму місці": він походить з непривілейованого середовища, але прагне проникнути в світ багатих та успішних. Це прагнення до "іншого" життя, до чужого статусу і чужих привілеїв часто трактується як метафора більш широких соціальних процесів, пов'язаних із капіталізмом, споживанням, культурами успіху та респектабельності (White, 2021). В такому ключі романи Гайсміт перестають бути "просто трилерами" і починають читатися як критика суспільства, що виробляє фігур на кшталт Тома Ріплі, чиє минуле змушує його визнати: "Останні чотири роки були здебільшого коту під хвіст" (Highsmith, с. 47).

Третій напрям – психоаналітичні та психопатологічні читання (Silet, 2004; Wilson, 2003). У них на перший план виходять питання розладів особистості, нарцисизму, розщепленої або нестабільної ідентичності. Дослідників цікавить, як Гайсміт показує процес самообману героя, його здатність забувати про власну провину, будувати виправдання, створювати всередині себе альтернативну моральну систему (White, 2021). Тома Ріплі розглядають як персонажа, який не просто бреше іншим, а з певного моменту починає брехати собі, витісняючи небажані спогади, витончено раціоналізуючи насильство, як у момент, коли "І спогади про два попередніх убивства. Ті два убивства не були частиною його фантазії, він скоїв їх насправді" (Highsmith, с. 281). Психоаналітичні підходи не дають єдиного "діагнозу", але дозволяють побачити, чому внутрішній світ героя в тексті прописаний настільки детально і настільки тривожно.

Четвертий блок стосується гендерних і квір-інтерпретацій (Wilson, 2003; Silet, 2004). Частина дослідників читає романи Гайсміт через призму репрезентації сексуальності, нестандартних моделей стосунків, пригніченого

або неоднозначного потягу (White, 2021). Образ Тома Ріплі в цьому ключі часто стає полем дискусії: його взаємодія з Дікі Грінліфом і іншими чоловічими персонажами може тлумачитися як текстуалізація латентного потягу, заздрості, бажання ототожнення (Wilson, 2003). Інші автори наголошують, що ідентичність Ріплі загалом є флюїдною: він не стільки репрезентує певну фіксовану сексуальну орієнтацію, скільки демонструє схильність до постійного переконструювання самого себе (Silet, 2004). Для екранізацій цей аспект особливо делікатний: режисери вимушені вирішувати, чи робити ці мотиви більш явними, чи залишати їх на рівні підтексту.

Окремий великий пласт праць присвячений власне циклу про Ріплі (Silet, 2004; Wilson, 2003). Дослідники простежують, як герой еволюціонує від роману до роману, як змінюється тональність оповіді, рівень насильства, ступінь авторської дистанції (White, 2021). Часто зазначається, що "Талановитий містер Ріплі" задає основний набір мотивів – самозванство, привласнення чужого життя, страх викриття – які в наступних книгах по-різному варіюються (Wilson, 2003). У деяких роботах перший роман читається як "історія становлення" Тома Ріплі, де вміщений ключ до подальшої "кар'єри" персонажа, в тому числі його майбутніх маскувань і злочинів, як у спогадах про стосунки з Дікі: "Раптом у його думках зблиснули, ніби давно забутий кошмар, спогади про їхні з Дікі стосунки, страхітливі спогади" (Highsmith, с. 303).

Ще один важливий напрямок – дослідження екранізацій творів Гайсміт (Silet, 2004; Wilson, 2003). Їх можна поділити на кілька рівнів. На першому рівні знаходяться роботи, що аналізують окремі фільми, наприклад французький "Plein Soleil" або американський "The Talented Mr. Ripley" (White, 2021). Тут увага зосереджена на тому, які зміни вносить режисер порівняно з романом: як трансформуються сюжетні вузли, які персонажі зникають або, навпаки, з'являються, як змінено фінал (Silet, 2004). Окрім цього, розглядається

візуальна мова фільму: колористика, робота зі світлом, композиція кадру, музичні теми, які формують сприйняття героя (Wilson, 2003).

На другому рівні знаходяться компаративні дослідження, що ставлять поруч відразу кілька екранізацій (Silet, 2004; White, 2021). Вони показують, як національні кінематографічні школи та епоха виробництва впливають на інтерпретацію того самого роману. Наприклад, у фільмі 1960 року герой може сприйматися інакше, ніж у стрічці кінця 1990-х чи у сучасному серіалі. Змінюється не тільки акторська інтерпретація, а й загальний тон: від більш стилізованої, майже "елегантної" злочинності до тяжчого, рефлексивнішого психологізму.

На третьому рівні з'являються праці, що відстежують саме еволюцію екранного образу Тома Ріплі (Wilson, 2003; Silet, 2004). Тут екранізації розглядаються як ланцюжок міжсеміотичних перекладів, де кожен новий фільм або серіал вступає в діалог не тільки з романом, а й з попередніми екранними версіями. Такі дослідження показують, як змінюється етична оптика: десь Ріплі виглядає більш небезпечним хижаком, десь – радше тривожною, але людяною фігурою, котру система штовхає до злочину (White, 2021). Паралельно простежуються зміни в подачі класової, культурної й сексуальної "іншості" героя (Silet, 2004).

В українському науковому просторі творчість Гайсміт і її екранізації поки що не мають такого розгорнутого корпусу досліджень, як у західній гуманітаристиці. Є окремі статті про психологічний трилер (Cohen, 2011), про екранізацію як міжсеміотичний переклад (Ковальчук, 2018), про проблематику антигероя, але спеціальні комплексні роботи, присвячені саме циклові про Тома Ріплі, радше поодинокі. Це означає, що українською мовою поки що бракує узагальнювальних студій, які б одночасно охоплювали роман і декілька його екранізацій. Така ситуація дозволяє цій магістерській роботі не лише спиратися

на уже існуючі зарубіжні напрацювання, а й частково компенсувати прогалину в локальному науковому полі.

Підсумовуючи, можна сказати, що наукові підходи до творчості Патриції Гайсміт охоплюють щонайменше п'ять рівнів: поетику психологічного трилера і антигероя, соціально-культурний аналіз, психоаналітичні інтерпретації, гендерні та квір-читання, а також студії екранізацій та екранного образу Тома Ріплі. Для цієї магістерської роботи всі ці напрями важливі як фон і як джерело інструментів. Водночас завдання дослідження полягає не в тому, щоб механічно повторити вже зроблені спостереження, а в тому, щоб на основі цього теоретичного й критичного контексту виконати власний компаративний аналіз роману "Талановитий містер Ріплі" і основних його екранізацій та показати, як в різних медіа і в різні історичні моменти переосмислюється образ Тома Ріплі.

Висновки до розділу I

У першому розділі було окреслено теоретичне підґрунтя, без якого аналіз роману Патриції Гайсміт "Талановитий містер Ріплі" та його екранізацій перетворився б на просте порівняння сюжету "що прибдали, що додали". Було показано, що екранізація є формою міжсеміотичного перекладу, тобто переходом від словесного коду до аудіовізуального, і саме тому неминуче пов'язана з інтерпретацією, зміщенням акцентів, перерозподілом смислів. Роман і фільм працюють з різним "матеріалом", по-різному організують час, простір, внутрішній світ героя, отже вимагають різних підходів до аналізу.

Інтермедіальний та компаративний підходи дали можливість розглядати роман і його екранізації не як "оригінал і копію", а як рівноправні, але смислово пов'язані тексти в одному культурному полі. Інтермедіальність дозволяє

побачити, як історія Тома Ріплі живе в різних медіа, вступає в діалог з традиціями як літератури, так і кіно. Компаративний підхід дає інструменти для системного зіставлення: не лише фіксуються відмінності, а й з'ясовується їхня логіка, пов'язана з жанровими очікуваннями, часовим контекстом, авторськими стратегіями.

Окремий акцент було зроблено на поетиці психологічного трилера: на тому, як у цьому жанрі тісно пов'язані персонаж і наратив. Образ героя формується не лише через "набір рис", а й через спосіб розповіді, фокалізацію, дозування інформації, використання ненадійного наратора. Для Тома Ріплі це особливо важливо: саме завдяки наративній організації текст змушує читача одночасно зближуватися з антигероєм і сумніватися в ньому. Цей момент згодом стане ключовим і для аналізу екранних інтерпретацій персонажа.

Нарешті, було окреслено основні наукові підходи до вивчення творчості Патриції Гайсміт: літературознавчий аналіз психологічного трилера і антигероя, соціально-культурні читання, психоаналітичні інтерпретації, гендерні та квір-підходи, а також студії, присвячені екранізаціям та екранному образу Тома Ріплі. Водночас відзначено, що в українському науковому контексті комплексні дослідження роману "Талановитий містер Ріплі" і його основних екранізацій поки що поодинокі, що робить обрану тему додатково актуальною. Усе це разом формує теоретичну і методологічну основу магістерської роботи. На цій базі у другому розділі буде здійснено поглиблений аналіз образу Тома Ріплі в романі Гайсміт, а в третьому - компаративний розгляд його еволюції в різних екранізаціях, з урахуванням специфіки літературного і кінематографічного наративу.

РОЗДІЛ II.

ОБРАЗ ТОМА РІПЛІ В РОМАНІ ПАТРИЦІЇ ГАЙСМІТ "ТАЛАНОВИТИЙ МІСТЕР РІПЛІ"

Після окреслення загального теоретичного поля та основних наукових підходів логічним наступним кроком стає звернення безпосередньо до роману Патриції Гайсміт. У цьому розділі фокус зміщується з широкої проблематики "література - кіно" на детальний аналіз літературного образу Тома Ріплі як вихідної точки для всіх подальших екранізацій.

Йдеться не просто про переказ сюжету, а про те, як саме в структурі роману вибудовані сюжет, наратив і система образів, у якій Том Ріплі посідає центральне місце. Важливо побачити, в якій конфігурації подій, стосунків і внутрішніх станів він існує, яким чином текст поступово "збирає" його портрет і як ця конструкція працює на рівні читачового сприйняття.

Завдання цього розділу можна коротко сформулювати так:

- простежити сюжет і наративну організацію роману з огляду на становлення образу Тома Ріплі;
- показати, як соціокультурний контекст і тема класової мобільності задають рамки для його внутрішнього конфлікту;
- проаналізувати психологічний портрет героя і мотив самоконструювання ідентичності;
- розглянути, якими засобами поетика напруження і саспенсу впливає на позицію читача щодо Ріплі;
- окреслити морально-етичний вимір образу та його амбівалентність.

Усе це необхідно не тільки для повнішого розуміння роману, а й для того, щоб надалі зіставляти літературний образ із його екранними варіантами, не втрачаючи вихідних смислових опор.

2.1. Сюжет і наративна організація роману

Сюжет роману Патриції Гайсміт "Талановитий містер Ріплі" на перший погляд здається досить простим: молодий чоловік із бідного середовища отримує запрошення до Італії, знайомиться з багатим однолітком, убиває його й привласнює його особистість. Але для аналізу образу Тома Ріплі цього поверхневого контуру явно недостатньо. Важливо побачити, як саме побудована розповідь, у якій послідовності події подаються, з чієї точки зору вони показані і як це впливає на сприйняття героя.

Роман має переважно лінійну композицію. Події розгортаються послідовно - від Нью-Йорка до Італії, від першої зустрічі з родиною Грінліфів до фіналу, де Том фактично уникає покарання. Разом з тим ця лінійність не означає простоти. Гайсміт вибудовує сюжет "хвилями": періоди відносного спокою чергуються з раптовими загостреннями, коли герою загрожує викриття, а читачеві здається, що саме зараз система обвалиться.

Початок роману знайомить нас з Ріплі в Нью-Йорку. Він дрібний аферист, який живе з випадкових підробітків, підробляє підписи, підкрадає гроші, але при цьому постійно боїться, що хтось помітить його шахрайство. Уже з перших епізодів видно, що він живе в режимі тривоги й сорому: соромиться свого походження, свого теперішнього становища, своїх невдалих спроб "влаштуватися". Саме в такому стані Том отримує несподівану пропозицію від містера Грінліфа - поїхати до Італії й спробувати повернути його сина Дікі додому.

Ця пропозиція є першим сильним сюжетним переломом. Подорож до Європи відкриває перед героєм простір, де його звичне життя більше не діє. Том отримує шанс "стати кимось іншим": він виривається з тісної, сірої, тривожної буденності й в'їжджає в сонячний, заможний, безтурботний простір італійських курортів. Сюжетна лінія знайомства з Дікі та Марж побудована таким чином, щоб поступово загострити відчуття дистанції між Томом і світом,

до якого він прагне. Спочатку це легке захоплення новими враженнями, елегантністю життя Грінліфа, його свободою. Потім - відчуття, що його терплять, але не сприймають серйозно; нарешті - ревності, образа, страх бути знову відкинутим.

Наративна організація відіграє тут ключову роль. Формально оповідь ведеться від третьої особи, однак фокалізація майже завжди прив'язана до Тома. Читач бачить інших персонажів крізь його погляд: Дікі - як втілення недосяжної легкості, Марж - як загрозу його впливу, поліцію - як постійний привид небезпеки. Авторський голос не нав'язує власних оцінок, він максимально "притиснутий" до свідомості героя. Через це внутрішні міркування Ріплі, його раціоналізації, страхи і фантазії стають основним каналом доступу до світу роману.

Кульмінаційним моментом першої частини сюжету стає вбивство Дікі на човні. До цієї сцени Гайсміт веде читача поступово. Роздратування і ревності Тома накопичуються через низку, на перший погляд, дрібних епізодів: іронічні зауваження Дікі, зростання дистанції між ними, поява Марж як "законної" супутниці багатого молодика. Коли нарешті відбувається вбивство, воно водночас шокує і видається логічним результатом тривалої внутрішньої роботи героя. Наратив тут працює на те, щоб показати не тільки сам факт злочину, а й те, як до нього приходять свідомість Тома.

Після цього сюжет входить у другу фазу. Том привласнює особистість Дікі Грінліфа й починає жити під його ім'ям. На рівні подій це означає переїзди з міста в місто, зміну квартир і готелів, спроби замести сліди. На рівні наративу це перетворюється на історію про те, як герой "вживається" в чужу роль. Тут особливо добре видно, як Гайсміт поєднує зовнішній і внутрішній сюжет: кожне нове знайомство, кожна зустріч з банківським клерком, з консульським працівником, з друзями Дікі одночасно є і простим фактом, і приводом для нового витка тривоги, самообману, самопереконання.

Ритм розповіді в цій частині роману побудований на чергуванні коротких "перепочинків" і криз. Том то насолоджується роллю Дікі: шопінг, ресторани, подорожі, вечері, увага оточення, то раптово опиняється в ситуації різкого загострення: приїзд Фредді, підозрілі питання поліції, листи від родини Грінліфів, несподівані перетини з Марж. Майже кожен такий момент стає локальною кульмінацією, яку наратив підкреслює посиленням внутрішнім монологом героя, детальними описами його фізичних реакцій, панічних думок, гарячкових планів.

Важливий елемент наративної організації - принцип обмеженої інформації. Читач ніколи не знає більше, ніж знає сам Том. Ми не маємо доступу до "об'єктивної" картини розслідування, до того, як саме поліція інтерпретує події, що саме підозрюють інші персонажі. Усе це подається або через чутки, або через уривки розмов, які чує герой, або через його здогадки. Тому внутрішній стан Тома часто напруженіший, ніж реальна загроза, але саме це й створює атмосферу тривоги й невизначеності. Ми завжди відчуваємо, що щось може піти не так, але не знаємо, коли саме й з якого боку.

Окремої уваги заслуговує спосіб, у який у романі працює час. Події розгортаються послідовно, проте всередині цього лінійного руху авторка використовує уповільнення і пришвидшення. Епізоди внутрішньої паніки, моральних коливань, побоювань розгорнуті детально, з багатьма внутрішніми повтореннями, сумнівами, варіантами можливих дій. Натомість великі часові проміжки спокою й "благополуччя" іноді передаються стиснуто - кількома абзацами. Така нерівномірність відображає психологічний досвід героя: час "розтягується", коли він боїться і не знає, що робити, і стискається, коли все йде за планом.

Наратив також послідовно уникає прямого моралізаторства. Авторський голос не коментує злочини Тома як "правильні" чи "неправильні", не пропонує готових етичних оцінок. Усі судження про нього йдуть або від інших персонажів, або з самої свідомості Ріплі. Через це читач опиняється в ситуації,

коли мусить сам формувати ставлення до героя, а це ставлення неминуче стає суперечливим. На рівні сюжетної організації це означає, що роман не підводить до однозначної "розплати" чи "катастрофи": фінал залишає Томові формальну перемогу, але водночас наповнений відчуттям нестійкості й майбутньої загрози.

Простір у романі також виконує важливу сюжетну і наративну функцію. Перехід з Америки до Європи, з тісних нью-йоркських квартир у простір італійських міст і курортів підкреслює зміну статусу героя. Подальші переїзди з одного міста до іншого маркують етапи його "переродження" - від гостя до самозванця, від супутника Дікі до людини, яка повністю привласнила його місце. Кожен новий простір при цьому описаний очима Тома: важливо не стільки те, "яке це місто", скільки те, як він у ньому відчувається - вільно, тривожно, загнано.

Підсумовуючи, можна сказати, що сюжет і наративна організація "Талановитого містера Ріплі" підпорядковані одній головній меті - показати процес становлення і зміни героя зсередини. Лінійний розвиток подій поєднано з суб'єктивною фокалізацією, хвилеподібним ритмом напруження, обмеженою інформацією і відсутністю прямого авторського судження. Завдяки цьому образ Тома Ріплі формується не як статична характеристика, а як динамічний процес - послідовність виборів, страхів, самообманів і рішень, які читач переживає разом з героєм. Саме така наративна модель надалі стане точкою порівняння для аналізу того, як цей сюжет і цей герой трансформуються в екранізаціях.

2.2. Соціокультурний контекст та проблема класової мобільності

Роман Патриції Гайсміт "Талановитий містер Ріплі" неможливо повністю зрозуміти без урахування того соціокультурного тла, на якому він написаний і в якому живуть його персонажі. Історія Тома Ріплі - це не тільки "приватна" психологічна драма окремої людини, а й певне відображення атмосфери

повоєнної Америки 1950-х років з її культом успіху, матеріального добробуту та уявлень про "нормальне" життя.

Після Другої світової війни Сполучені Штати переживали економічний підйом. Середній клас зміцнювався, з'являлися нові можливості, пов'язані з освітою, споживанням, подорожами. Разом з тим посилювався і невидимий тиск "правильного" життєвого сценарію: стабільна робота, респектабельна родина, власний дім, чітка належність до певного соціального шару. У такому контексті тема класової мобільності набувала особливої ваги. Людина або "вписувалася" у цей сценарій, або випадала з нього й переживала це як особисту поразку. Саме в такому ключі сучасні дослідники читають роман Гайсміт: Pola T. Mohammed підкреслює, що його ядром є «the concept of upward mobility and the opportunity to rise beyond one's place in life» (Mohammed, 2023, с. 125), тобто прагнення піднятися над "призначеним" соціальним місцем, яке у післявоєнній Америці стає майже моральним імперативом.

Том Ріплі з перших сторінок роману показаний саме як той, хто не вписався. Він не має ані надійної професії, ані підтримуючої родини, ані чіткого місця в соціальній ієрархії. Його дрібні афери, випадкові підробітки, життя в дешевих квартирах – це не "романтична богема", а радше досвід людини, яка постійно почувається зайвою і нікому не потрібною. Коли Гайсміт описує його схему з податковими чеками, Том раціоналізує власну маргінальну діяльність: для нього «усе зводилося до звичайнісінького жарту» (Highsmith, с. 19), хоча насправді це симптом соціальної незахищеності й відсутності легального шляху "вгору".

Joanna Stolarek прямо називає його «a young, poor, yet ambitious American who attempts to enhance his socio-economic status in Europe» (Stolarek, 2018, с. 155), молодим, бідним, але амбітним американцем, який намагається підвищити свій соціально-економічний статус уже не в США, а в Європі. Для нього Америка не виглядає простором можливостей, радше простором приниження і постійної тривоги, з якого він мусить утекти, щоб "сконструювати" себе заново.

На цьому тлі поява родини Грінліфів у сюжеті має символічний характер. Вони репрезентують той самий "правильний" американський світ: великі гроші, бізнес, яхти, можливість без особливих проблем утримувати сина за кордоном, поки той "шукає себе". Уже на початку роману Том пригадує, що «гроші Дікі приносила суднобудівна компанія. Невеличкі вітрильники» (Highsmith, с. 11), тобто йдеться про стабільний родинний бізнес, який забезпечує стиль життя, недосяжний для героя. Дікі живе в Італії, малює, відпочиває, змінює міста – і це сприймається як цілком допустимий стиль життя для молодого чоловіка з багатого роду. Сам факт, що батько готовий відправити Тома за свій рахунок до Європи, щоб той поговорив із Дікі, також промовистий: для Грінліфів витрати на квитки, готелі та гонорари – це просто ще одна інвестиція в "правильний" життєвий сценарій сина.

Для Тома ця поїздка означає щось зовсім інше. Він якраз репрезентує тих, хто стоїть знизу або десь збоку від цього "успішного" суспільства. Уже на перших сторінках він живе «у закіптюженій будівлі з бурої цегли» (Highsmith, с. 15), що підкреслює його маргінальне становище на тлі багатства Грінліфів. Гайсміт досить тонко показує, що його заздрість і сором мають не тільки психологічну, а й соціальну природу. Він постійно порівнює себе з іншими – з Дікі, з його друзями, з випадковими знайомими в Італії – і майже завжди виходить із цього порівняння у програті. В деталях – одяг, мова, манера поведінки, знання "правильних" тем для розмови – відчувається класова різниця, яку не приховаєш кількома новими костюмами.

Соціокультурний контекст роману підкреслюється і образом Європи, зокрема Італії. Для багатих американців 1950-х вона виступає місцем дозвілля, естетичного досвіду, "солодкого життя". Тут можна проводити час без особливих зобов'язань, витратити батьківські гроші, насолоджуватися культурою, морем, легкістю стосунків. Для Тома Італія виявляється простором спокуси і водночас простором різкішого усвідомлення власної "неправильності". Тут він не просто бідний американець, а бідний американець

серед багатих американців, які почуваються як вдома в будь-якому готелі, на будь-якій вечірці чи в будь-якому порту.

Проблема класової мобільності в романі проявляється в особливій формі. Загалом в американській культурі присутній міф, що кожен може "зробити себе" завдяки праці й наполегливості (так звана «американська мрія»). Але досвід Тома показує іншу сторону цього міфу. Він дійсно хоче "стати іншим", але не має легітимних інструментів для цього: освіти, стартового капіталу, соціальних зв'язків. Його єдиними ресурсами виявляються спостережливість, акторські здібності, здатність до мімікрії та брехні. Він буквально "вивчає" Дікі - його почерк, манеру говорити, уподобання - як соціальний код, який можна привласнити. Така форма "мобільності" базується не на тому, що герой реально піднімається в межах системи, а на тому, що він намагається зайняти чуже місце в цій системі.

У цьому сенсі роман добре демонструє, як класова нерівність може перетворюватися на внутрішню деформацію особистості. Том не просто задрить Дікі, він сприймає його існування як пряму образу: чому саме він має все це, а я — ні? Ця образа потроху перетворюється на логіку виправдання: якщо система несправедлива, значить, справедливо взяти те, що тобі «мало б» належати. Звичайно, герой не формулює це так прямо, але в його міркуваннях можна побачити саме таку внутрішню раціоналізацію, як-от коли Том розмірковує про свої дрібні шахрайства: «Він збирав чеки на податки під фальшивими приводами (наприклад, від місіс Суперо), накопичив 1863,14 долара, але не міг їх обналичити; планував вимагати більше від художників/письменників у Бронксі/Брукліні, використовуючи бланки ІРС; вирішив знищити чеки перед поїздкою до Європи» (Highsmith, с. 20–21). Як зазначає дослідниця з Loughborough University, «Highsmith's class politics are underpinned by two distinctive features: a valorisation of elite, bourgeois culture and values... and an anarchic rejection of cultures of conventionality in favour of a wilful non-cooperation» (Smith, 2021, с. 12), що ідеально ілюструє, як задрість Тома

стає рушієм його трансгресії. Соціальний дискомфорт перетікає в моральну деградацію, а межа між «хочу жити краще» і «маю право на злочин» поступово стирається.

Атмосфера 1950-х років також проявляється в тому, як у романі працює тема респектабельності. Для родини Грінліфів важливо не стільки реальне внутрішнє життя сина, скільки його зовнішній статус: успішний, відповідальний, «нормальний». Вони непокояться, коли Дікі не хоче повертатися в Америку, не тому, що це трагедія для нього самого, а тому, що це не зовсім відповідає їхнім уявленням про те, як все повинно бути. Ця респектабельність опирається на гроші, але її не можна купити для тих, хто не входить до відповідного кола. Том із самого початку стоїть збоку від цієї логіки — він її бачить, розуміє, але не має законного доступу, як у сцені першого знайомства з Гербертом Грінліфом: «Мене звати Герберт Грінліф. Я батько Річарда Грінліфа. [...] Ви друг Річарда, чи не так?» (Highsmith, с. 10). Дослідження в ResearchGate підкреслює: «The novel is set in the 1950s, in postwar America when the concept of the American Dream was deeply ingrained in the cultural psyche» (Alheli, 2022, с. 3), де респектабельність слугує маркером класової приналежності, недоступної для таких, як Том.

Соціокультурний контекст проявляється і в дрібніших елементах роману: у деталях побуту, способі подорожей, ставленні до поліції, до паспортів, до банківських операцій. Всі ці речі одночасно «технічні» й класово марковані. Той, хто звик подорожувати, сприймає документальні процедури як рутину. Для Тома кожна зустріч з чиновником або поліцейським — маленький екзамен, на якому він може провалитися саме через те, що не належить до світу тих, хто має право бути скрізь. Класова нерівність тут виписана не декларативно, а через досвід постійної перевірки: чи «проходиш» ти як свій, як у момент, коли Том боїться викриття в барі: «Господи, чого йому треба? Він точно не схожий на збоченця. Ця думка промайнула вдруге, і зараз його виснажений мозок таки намацав і видобув зі своїх закутків те слово, наче саме слово могло його

захистити, але краще вже хай він буде збоченцем, аніж копом» (Highsmith, с. 9–10). Аналіз у *New York Times* додає: «Ripley is a nobody who bitterly resents his sleazy New York City friends and his low income... [he] is a petty thief who feels not a shred of guilt» (White, 2021), підкреслюючи, як 1950-ті класові бар'єри перетворюють повсякденність на поле битви для аутсайдерів.

Окремо варто сказати про взаємозв'язок соціального і психологічного в образі Ріплі. Його внутрішні комплекси не можна повністю звести до "бідності" або травм дитинства, але вони постійно підсилюються соціальними зіткненнями. Зустрічі з багатими, упевненими в собі людьми нагадують йому про власну "недостатність", а кожен жест зверхності або невимушеної щедрості багатих лише поглиблює прірву. Тому його спроба "перескочити" в інший клас через привласнення чужої особистості виглядає не просто злочином, а радикальною формою класової мобільності, яка пошкоджена вже на рівні засад.

Таким чином, соціокультурний контекст роману - повоєнна Америка, культ успіху, ідея "нормального" життя, респектабельність, експансія середнього та вищого класів - тісно переплетений з проблемою класової мобільності. Том Ріплі постає як герой, який гостро відчуває власну соціальну "недовіру" і намагається подолати її не через інституційні механізми, а через самозванство й насильство. У подальшому аналізі це дозволить побачити, наскільки різні екранізації підсилюють або, навпаки, пом'якшують цей класовий вимір образу, і як саме вони репрезентують соціальну дистанцію між "своїми" та "чужими" у світі Тома Ріплі.

2.3. Психологічний портрет Тома Ріплі та мотив самоконструювання ідентичності

Образ Тома Ріплі в романі Патриції Гайсміт побудований так, що психологічний вимір стає важливішим за будь-які зовнішні події. Злочин, втеча, перевтілення – усе це, по суті, похідні від внутрішнього стану героя, від

його постійного відчуття нестачі, сорому і бажання стати кимось іншим. Психологічний портрет Ріплі формується не лише через опис рис характеру, а насамперед через його думки, переживання та спосіб, у який він пояснює власні дії самому собі.

На початку роману Том постає як людина, яка живе в постійній напівтіні – економічній, соціальній, емоційній. Він не має чіткої професії, не має справжніх друзів, сам факт його існування ніби нікому не потрібен. Для нього світ ділиться на тих, хто "має право" бути впевненим, розслабленим, веселим, і таких, як він, – тихих, стиснутих, завжди трохи винних. Цей базовий досвід меншовартості через бідність, невпевненість, незахищеність поступово перетворюється на всю систему внутрішніх комплексів, як-от коли Том, роздумуючи про свої дрібні афери з податками, визнає: «Разом із цим чеком у нього вже набиралося ти-сяча вісімсот шістдесят три долари й чотирнадцять центів, підрахував Том у голові. Шкода, що він не міг отримати цих грошей. Чомусь жоден із тих ідіотів не додумався заплатити готівкою чи бодай виписати чек на ім'я Джорджа Мак-Альпіна. [...] Том ретельно обрав тих людей, які мешкали в Бронксі або Брукліні, тож їм навряд чи захочеться особисто навідатись до Нью-Йоркського податкового відомства. То були здебільшого художники й письменники та інші позаштатні працівники» (Highsmith, с. 20–21).

Одна з ключових рис психологічного портрета Тома – хронічна тривожність. Він майже завжди очікує небезпеку: викриття, осуд, приниження. Навіть до поїздки в Італію його дрібні шахрайства супроводжуються страхом, що "ось зараз" усе відкриється. Після знайомства з Дікі й потрапляння в інший соціальний світ ця тривога не зникає, а тільки змінює фокус. Тепер він боїться не лише покарання, а й повернення у свою попередню, "сіру" реальність, де в нього знову не буде ні грошей, ні статусу, ні відчуття власної значущості, як у

момент, коли Том бреше про своє минуле: «Мої батьки померли, коли я був ще маленьким. Мене виховувала тітка в Бостоні» (Highsmith, с. 29).

До тривоги додається сором. Том постійно порівнює себе з іншими. Він соромиться свого одягу, манер, акценту, відсутності "правильної" біографії. Сором стає своєрідним фоном, на якому будь-яка дрібна образа сприймається в рази гостріше. Іноді це сором перед іншими, а іноді – перед самим собою: за слабкість, за невпевненість, за те, що йому завжди бракує "останнього кроку" до нормального життя. Саме з цього поля сорому й виростає заздрість – не стільки до конкретних речей, як до самого способу існування Дікі та людей його кола, як Том демонструє, перелічуючи свої "таланти": «Я можу бути камердинером у готелі, доглядати дітей, працювати бухгалтером... У мене поки що не дуже затребуваний таланти до цифр... я вмю підробляти підписи, водити гвинтокрил, грати в кості, удавати з себе будь-кого, куховарити...» (Highsmith, с. 67).

Поступово ця заздрість переходить в обожнювання і водночас у бажання знищити об'єкт заздрості. Том не просто хоче мати такі самі гроші, як Дікі – він хоче бути ним. В психологічному плані це виглядає як спроба позбутися власного слабкого "я", яке здається йому невдалим, і замінити його на інше, більш сильне, більш привабливе, більш "автентичне". Тут і починається мотив самоконструювання ідентичності, який проходить через увесь роман, особливо коли Том критикує картини Дікі: «Він підійшов до мольберта Дікі, мимовільно відводячи погляд від розміщеної там незугарної картини» (Highsmith, с. 91).

Самоконструювання для Тома – це не абстрактна філософська ідея, а дуже практична стратегія виживання. Він "ліпить" себе з того, що бачить: копіює манеру говорити, стиль одягу, жести, улюблені фрази. Спочатку це може виглядати як гра, навіть як подив і захоплення: герой наче приміряє маску, щоб розважитися. Але з часом ця гра стає небезпечно серйозною. Коли

він убиває Дікі й привласнює його особистість, це вже не просто маскування, а спроба остаточно перетворитися в іншого, як у його роздумах про втручання в стосунки Дікі та Мардж: «Стосунки Дікі та Мардж виявилися якраз такими, як Том і припускав від самого початку. Мардж проявляла до Дікі більше почуттів, ніж він до неї» (Highsmith, с. 83).

Цікаво, що Ріплі не має чіткого, стабільного "власного" обличчя навіть до цього. Він і до Італії використовує різні ролі: то "приємний молодий чоловік", то "працьовитий бухгалтер", то "майже друг". В романі відчувається, що його "я" постійно зміщується, залежно від того, перед ким він стоїть і що хоче від цієї людини отримати. Це робить його схожим на хамелеона – не в зовнішньому, а в психологічному сенсі. Том існує радше як набір можливих ролей, ніж як цілісна особистість, особливо коли він усвідомлює поверхневність стосунків: «Розчарування й неспроможність висловити свої думки були для Тома нестерпними» (Highsmith, с. 103).

Важливий момент психологічного портрета – те, як він працює з провинною. Том рідко відчуває класичне каяття. Він боїться викриття, боїться втратити те, що вже захопив, але його внутрішні монологи дуже рідко переходять у просте "я зробив зло". Частіше ми бачимо складні раціоналізації: "він мене провокував", "так уже сталося", "мені теж щось повинно належати", "без мене йому й так було б погано". У такий спосіб герой ніби поступово відсуває моральну оцінку подалі, залишаючи собі тільки технічні завдання: як не спалитися, як вигадати правдоподібну версію, як ще краще зіграти роль, як у його ненависті до Дікі: «Якого чорта він завжди копилить губу й поводитьсь так зверхньо? Ніби вперше в житті побачив гея! Та очевидно ж, що з ним не так! Невже так важко бодай один раз розслабитися?» (Highsmith, с. 114).

Ще одна риса психологічного портрета – поєднання великої чутливості й певної емоційної холодності. З одного боку, Том надзвичайно вразливий до

дрібних сигналів: він підхоплює інтонації, помічає напівжести, вловлює настрій співрозмовника. Саме це робить його таким "талановитим" маніпулятором. З іншого – в критичні моменти він здатен діяти дуже холодно й раціонально, ніби відсторонюючись від власних почуттів. Ця здатність "вимикати" емпатію і, навпаки, підсилювати розрахунок і є тим, що дозволяє йому не лише планувати злочини, а й доводити їх до кінця, як після затоплення човна: «Він лежав нерухомо, ледь-ледь намагаючись пальцями липку кров Дікі, змішану з водою, що витікала з його носа й рота. Том лежав, а його думки вже металася — він подумав про човен, заплямований кров'ю Дікі (а це означало, що він не зможе його повернути), про мотор, який йому доведеться завести. Про те, куди йому пливати» (Highsmith, с. 124).

Мотив самоконструювання ідентичності в романі пов'язаний не тільки з Дікі. Навіть після того, як Том "стає" Грінліфом, процес не закінчується. Він постійно підлаштовується: перед банкірами, перед знайомими, перед поліцією. В різних ситуаціях він грає різні версії "Дікі", а іноді – повертається до ролі "Тома". Його "я" виявляється радикально ситуаційним. Такий стан схожий на лабіринт: що далі герой заходить у власну брехню, то складніше йому згадати, ким він був насправді і чи було взагалі якесь "справжнє" обличчя.

Психологічний портрет Тома Ріплі в цьому сенсі добре вписується в ширший контекст теми кризи ідентичності у ХХ столітті. Герой Гайсміт – не просто злочинець, а людина, яка не знайшла місця в жорсткій соціальній системі і намагається створити собі це місце власноруч, нехай і за допомогою брехні й насильства. Його внутрішній розлад, постійна гра з ролями, відсутність стабільного "я" роблять його одночасно відштовхуючим і тривожно близьким. Частково саме тому він так сильно запам'ятовується і легко переноситься в екранізації: цей тип героя дуже добре "працює" в різних культурних контекстах.

2.4. Поетика напруження й саспенсу та позиція читача щодо героя

Поетика напруження у романі "Талановитий містер Ріплі" тісно пов'язана з образом головного героя і з тим, як організовано читачове сприйняття історії. Саспенс тут не обмежується питанням "чи спіймають Ріплі" або "як він вийде з наступної небезпечної ситуації". Напруга розгортається на кількох рівнях одночасно - сюжетному, психологічному, моральному - і безпосередньо впливає на те, як читач позиціонує себе щодо персонажа.

На сюжетному рівні Гайсміт поступово вибудовує серію загроз, які нависають над Томом. Спочатку це можливість бути викритим у дрібних шахрайствах у Нью-Йорку, згодом - ризик втратити прихильність Дікі та повернутися до старого життя, ще пізніше - небезпека, пов'язана з самим злочином, з розслідуванням, з появою людей, які "занадто багато" знають. Кожна нова загроза не просто механічно додається до попередньої, а росте на ґрунті вже накопиченої тривоги. Читач добре пам'ятає, скільки разів Том випадково уникав викриття, і тому кожен наступний епізод сприймається ще напруженіше.

На психологічному рівні саспенс розгортається через внутрішній стан героя. Ми стежимо не тільки за тим, що він робить, а й за тим, як він думає про те, що робить. Коли Том нервує, має нав'язливі уявлення, у голові програє різні варіанти провалу, читач опиняється всередині цього клубка тривожних думок. Інколи здається, що реальна ситуація не така вже й критична, але завдяки тому, як її переживає герой, вона наповнюється майже катастрофічним змістом. Таким чином напруження переноситься з зовнішнього на внутрішнє - джерелом загрози стає не тільки поліція чи свідки, а й сама нестабільна психіка Ріплі.

Формально поетика напруження реалізується через кілька важливих прийомів. По-перше, це дозування інформації. Читач ніколи не володіє повною

картиною. Ми знаємо рівно стільки, скільки знає Том, а іноді й менше, якщо герой щось витісняє або відмовляється собі проговорити. Немає "всезнаючого" авторського голосу, який би пояснив реальний масштаб небезпеки. В результаті будь-яка дрібниця - лист, телефонний дзвінок, стукіт у двері - може виявитися фатальним або ж нічого не означати. Ця невизначеність і є одним з головних джерел саспенсу, як зазначає Ніколетта Валлорані в аналізі серії романів про Ріплі: "Highsmith's novel employs early revelation of the murderer (Ripley) to build forward-constructed suspense, combining micro-suspense (mini episodes) and macro-suspense (overall structure)" (Vallorani, 2022, с. 5). Наприклад, на початку роману Том постійно озирається, сприймаючи звичайну ходу перехожого як переслідування: «Том озирнувся і побачив чоловіка, який виходив із «Зеленої клітки» і йшов у його напрямку. Том пришвидшив крок. Жодних сумнівів — він переслідував саме його» (Highsmith, с. 9).

По-друге, Гайсміт активно використовує композиційні "гачки". Розділи часто закінчуються на моменті різкого загострення: хтось дзвонить у двері, хтось каже фразу, яка може видати Тома, хтось раптом виражає підозру чи ставить "небезпечне" запитання. Читач опиняється в точці, де відповідь ще не дана, і сам змушений уявляти найгірший варіант. Перехід до наступного розділу зазвичай не знімає напругу одразу, а навпаки - ще трохи її підсилює, перш ніж дати тимчасове полегшення. Таким чином виникає відчуття "хвиль" напруження, які накочуються то частіше, то рідше, але ніколи повністю не зникають. Цей прийом підсилює емпатію читача до героя, як пише Крістін Діксон: "Highsmith does not attempt to obscure Tom's emotional instability from the reader. Instead, she fearlessly reiterates the protagonist's objectionable feelings" (Dixon, 2019, с. 132), змушуючи нас розділяти його тривогу. У романі це видно в сцені знайомства з Гербертом Грінліфом, де Том застигає в очікуванні: «Вони не дадуть тобі більше десяти років, подумав про себе. Ну, може, п'ятнадцять, але в хорошій в'язниці...» (Highsmith, с. 10).

По-третє, важливу роль відіграють повсякденні деталі. Багато сцен, де, здавалося б, нічого особливого не відбувається - обід у ресторані, прогулянка, візит у банк, - побудовані так, щоб читач весь час чекав небезпеку. Один необережний підпис, одне "не те" слово, один надто уважний погляд службовця - і вся конструкція маскуванню може розсипатися. Через це навіть звичайні соціальні взаємодії набувають характеру маленьких трилерів. Саспенс, по суті, розчиняється в щоденних діях героя, як підкреслює Сара Вілсон у своєму близькому читанні: "Tom's mirror reflection during a dinner encounter reveals internal conflict, using visual self-observation to create psychological unease as he navigates impersonation in routine social settings" (Wilson, 2018). Наприклад, у барі «У Рауля» Том намагається виглядати байдужим, але постійно стежить за дверима: «Він закинув одну ногу за перекладину високого стільця і напружено дивився на двері, хоча й намагався напустити на себе байдужий вигляд» (Highsmith, с. 9).

Поетика напруження безпосередньо впливає на позицію читача щодо Тома Ріплі. З одного боку, читач знає, що герой - убивця і брехун. З іншого - сама структура саспенсу побудована так, щоб ми мимоволі опинялися на його боці в емоційному плані. Коли Том ледве уникає викриття, полегшення відчуває не лише він, а й читач. Коли йому загрожує небезпека, ми відчуваємо хвилювання саме за нього, а не за абстрактну "справедливість". Така "неправильна" емпатія є свідомо сконструйованим ефектом, який підсилює моральну амбівалентність роману, як зазначає Валлорані: "*The Talented Mr. Ripley* shows a perfect interplay of micro and macro suspense structures: no mini suspense sequence stands for itself but serves to build up the macro suspense structure" (Vallorani, 2022, с. 6).

Виходить парадоксальна ситуація: читач інтелектуально розуміє, що Том чинить зло, але на рівні емоцій часто переживає за те, щоб йому вдалося уникнути покарання. Цей розрив між раціональною оцінкою й емоційним

залученням і є одним з ключових ефектів поетики саспенсу. Гайсміт ніде прямо не змушує нас любити Ріплі, але через організацію напруження постійно ставить у ситуацію, де ми "підсажені" на його страхи й успіхи. В результаті виникає дискомфорт: ми ловимо себе на тому, що співпереживаємо злочинцеві і водночас засуджуємо його.

Цей дискомфорт посилюється тим, що роман не дає читачеві простого морального виходу у фіналі. Немає класичної розв'язки, де злочинець отримує покарання, а читач може спокійно видихнути й сказати: "справедливість відновлено". Навпаки, Том формально перемагає. Він знову уникає викриття, отримує гроші, має можливість розпочати нове життя. Проте саспенс до кінця не зникає: останні сторінки наповнені відчуттям, що внутрішній страх нікуди не дівся, що будь-якої миті все може обвалитися. Читач залишається з подвійним враженням: з одного боку, "історія закінчилася успішно" для героя, з іншого - немає внутрішнього відчуття завершення.

Поетика напруження в романі також підкреслює "талановитість" Тома Ріплі. Кожна кризова ситуація стає майданчиком для демонстрації його винахідливості, здатності імпровізувати, читати людей, швидко вигадувати правдоподібні версії. Чим більше герою вдається, тим сильніше читач бачить у ньому не тільки злочинця, а й певного "майстра" своєї справи. Це ще один елемент складної гри з читачовою позицією: ми можемо не схвалювати вчинки Ріплі, але не можемо не визнати його здатності тримати ситуацію під контролем.

Водночас поетика напруження щоразу нагадує, що цей контроль ілюзорний. Кожен новий "успіх" Тома водночас поглиблює пастку, у якій він опиняється. Щоб прикрити один злочин, він змушений вигадувати ще складнішу брехню, приймати ще ризикованіші рішення. Саспенс тут пов'язаний не лише з тим, чи спіймають його інші, а й з тим, наскільки далеко він сам

готовий зайти, щоб підтримати створений образ. У якийсь момент стає незрозуміло, де закінчується самозахист і починається вже майже наркозалежність від ролі й відчуття контролю.

Таким чином, поетика напруження й саспенсу в "Талановитому містері Ріплі" не є просто технікою "утримати увагу". Вона безпосередньо формує позицію читача щодо героя, змушуючи нас жити в його страхах, розділяти його тривоги і навіть - принаймні на рівні емоцій - бажати йому успіху. Саме через це образ Тома Ріплі набуває ще більшої амбівалентності: він існує не тільки в тексті, а й у специфічному досвіді читання, де етична оцінка постійно конфліктує з емоційним залученням. Надалі, в аналізі екранізацій, буде важливо простежити, як саме різні режисери намагаються відтворити або переосмислити цю складну конфігурацію напруження і читацької/глядацької позиції щодо героя.

2.5. Морально-етичні особливості образу Тома Ріплі в романі

Морально-етичний вимір образу Тома Ріплі є одним з найскладніших аспектів роману Патриції Гайсміт. Якщо в багатьох кримінальних або детективних текстах питання "вини" і "покарання" розв'язуються відносно чітко, то у "Талановитому містері Ріплі" межі морального поля постійно розмиваються. Саме через це герой, який об'єктивно є злочинцем, сприймається не як однозначний носій "зла", а як фігура, яка провокує постійні коливання оцінок і навіть певну співучасть читача.

На формальному рівні Том Ріплі порушує базові моральні і правові норми: він бреше, краде, підробляє документи, вбиває, потім знову бреше, щоб приховати злочини, і зрештою привласнює не тільки гроші, а й ідентичність іншої людини. З точки зору класичної етики все доволі очевидно: перед нами людина, яка обирає шлях насильства і шахрайства, не демонструючи

справжнього каяття. Однак роман побудований так, що читач не може зупинитися на цьому поверхневому рівні. Моральна проблематика виявляється набагато глибшою саме завдяки тому, як Гайсміт поєднує внутрішній світ героя з соціальним контекстом і нарративним фокусом.

Однією з ключових рис морального портрета Тома є майже повна відсутність традиційного каяття. Він боїться викриття, але дуже рідко щиро жалкує про те, що зробив. Якщо почуття провини і з'являється, то воно швидко перетворюється на тривогу за власну безпеку, а не на глибинне усвідомлення моральної неприйнятності вчинків. Том мислить переважно у категоріях практичних наслідків: "чи повірять мені", "як пояснити зникнення", "що сказати поліції", "як виглядати природно". Питання "чи маю я право так чинити" відсувається далеко в тінь, а іноді взагалі не проговорюється, як це видно в його раціоналізації після вбивства Дікі: «І його кричуща грубість! Він пропонував Дікі свою дружбу, компанію, повагу, та й, врешті-решт, усе, що мав, а Дікі відповів йому невдячністю, а тепер ще й відвертою неприязню. Дікі безпardonно вказував йому на двері» (Highsmith, с. 116).

Водночас герой не є повністю "байдужим до моралі" психопатом у примітивному розумінні. Гайсміт не раз показує, що Том добре розуміє, як працює система моральних норм у суспільстві. Він відчуває сором, він знає, які вчинки вважаються засуджуваними, він уміє імітувати "правильні" реакції. Проблема в тому, що всередині він сприймає ці норми як щось зовнішнє, нав'язане, а не як власну внутрішню міру. У його свідомості моральність часто виглядає частиною гри: є правила, яких треба дотримуватися перед іншими, щоб зберегти обличчя, а не внутрішній закон, який не дозволяє переступити певну межу, як зазначає Ріша Джазраві в аналізі психопатичних рис Ріплі: "His callous lack of empathy is glaring, he not only murders an innocent friend, but seems to experience no profound sense of guilt or remorse about having done so" (Jazrawi, 2018, с. 4).

Ще один важливий момент - механізми самообману і раціоналізації. Том дуже швидко навчається пояснювати собі власні вчинки таким чином, щоб зменшити внутрішній дискомфорт. Дікі "сам винен", бо поведився зверхньо і недбало, "провокував", "не цінував" того, що мав. Система загалом здається несправедливою: одним дістається все, іншим - нічого, отже "логічно", що той, хто стоїть знизу, бере те, що йому "по праву" належить. Зрозуміло, текст не подає це як повноцінну етичну позицію, але ми бачимо, як герой крок за кроком вибудовує собі такий внутрішній "захист". У цьому сенсі моральна деградація відбувається не одномоментно, а як процес: що більше він бреше і чинить насильство, то складнішим стає його внутрішній апарат виправдань, особливо після затоплення човна: «Він лежав нерухомо, ледь-ледь намагаючись пальцями липку кров Дікі, змішану з водою, що витікала з його носа й рота. Том лежав, а його думки вже металися — він подумав про човен, заплямований кров'ю Дікі (а це означало, що він не зможе його повернути)» (Highsmith, с. 124). Такий підхід підкреслює Фіона Пітерс у дослідженні моралі в творах Гайсміт: "This paper will examine the presentation of the heroic criminal in Highsmith's novels as well as the author's dealings with terms like good and evil and definitions of justice and punishment as well as guilt" (Peters, 2012, с. 2).

Важливу роль у морально-етичній амбівалентності відіграє і те, як герой сприймає людей. Том майже ніколи не дивиться на інших як на повністю автономні, цінні самі по собі особистості. Частіше вони здаються йому ресурсами або перешкодами. Одні корисні для кар'єри, інші - небезпечні свідки, треті - випадкові інструменти для підтвердження його легенд. Навіть до Дікі він ставиться не тільки як до друга чи об'єкта заздрості, а як до можливого "матеріалу" для власної трансформації. З етичної точки зору це означає, що інший як інший мало важить: вирішальним є те, яку роль він може зіграти в сценарії, який Том пише для себе, як пише Джазраві: "Ripley represents a threat, 'an average man living more clearly than the world permits' and by doing so, Highsmith's novel specifically highlights the fragility of privilege and our Western

obsession with it" (Jazrawi, 2018, с. 6). Ця амбівалентність робить Ріплі не просто злочинцем, а фігурою, яка змушує читача переосмислити власні моральні межі, як зазначається в огляді: "Her protagonists are often morally ambiguous, forcing the reader to question their own judgments and perceptions" (Krakowiak, K. M., & Tsay-Vogel, M, 2015. с 58).

Проте роман не дозволяє просто засудити Ріплі як людину, яка "завжди такою була". Авторка показує, як його моральна оптика формувалася в умовах відчуження, нестачі любові, приниження. Це не виправдовує злочини, але пояснює, чому певні кроки стали можливими. Тома майже ніхто не сприймав всерйоз, його думки і почуття систематично ігнорувалися, він звик, що його присутність мало що значить. У такій ситуації природною здається спокуса обрізати етичні зв'язки з іншими: якщо ти для них - ніхто, то чому вони мають щось означати для тебе? Цей логічний, але небезпечний крок і є тим місцем, де починається внутрішній розрив з етикою поваги до іншого.

Особливу увагу в морально-етичному плані заслуговує фінал роману. У традиційній кримінальній історії читач чекає на покарання, яке виконає функцію моральної "крапки". У "Талановитому містері Ріплі" все відбувається інакше. Том уникає суду, не потрапляє до в'язниці, не зазнає публічного викриття. Зовні він виходить переможцем: з грошима, з можливістю продовжити життя під новим іменем. Така розв'язка ставить читача в незручне становище: етична інтуїція ніби вимагає справедливого покарання, але наратив відмовляє в цьому "задоволенні".

Однак роман не дає підстав говорити про повну безкарність. Ціна за перемогу виявляється внутрішньою. Том отримує те, чого так прагнув, але разом з цим отримує і постійний страх, від якого не може звільнитися. Уже на останніх сторінках відчутно, що він приречений жити в стані тривоги: будь-яка випадкова зустріч, будь-який новий знайомий може стати тим, хто "випадково" натрапить на суперечності у його легенді. У моральному плані це не класична

кара, але і не повна свобода. Це щось на кшталт довготривалої внутрішньої в'язниці, де замість ґрат - страх і постійна необхідність грати роль.

Позиція читача в цьому контексті теж має етичний вимір. Як вже йшлося у попередньому підрозділі, поетика саспенсу змушує нас переживати за героя, навіть розуміючи, що він винний. Це створює своєрідну "етичну пастку": ми виявляємо, що емоційно співучасні людині, яка порушує базові норми. Цей ефект можна прочитати як свідомий жест Гайсміт, яка змушує замислитися над тим, наскільки легко маніпулювати нашими моральними реакціями, якщо правильно організувати оповідь і фокус уваги. Виходить, що не лише герой "грає роль", а й читач певною мірою грає відведену йому роль співпереживаючого спостерігача.

Ще один аспект морально-етичної проблематики пов'язаний з темою успіху й легітимності. Том по суті досягає того, що в культурі 1950-х часто подається як "успіх": гроші, статус, можливість жити в Європі, не обмежуючи себе в задоволеннях. Проте спосіб, яким він цього досягає, радикально суперечить формальним нормам. На цьому контрасті роман ставить непряме запитання: чи завжди "успіх" є моральним критерієм, чи можна довіряти зовнішній респектабельності як доказу внутрішньої порядності. У випадку Ріплі відповідь очевидна: за витонченою соціальною маскою ховається низка злочинів, замаскованих під випадкові збіги.

Таким чином, морально-етичні особливості образу Тома Ріплі можна підсумувати в кількох ключових пунктах:

- герой добре розуміє соціальні норми, але сприймає їх як зовнішню гру, а не як внутрішній обов'язок;
- він активно використовує механізми раціоналізації і самообману, щоб зменшити внутрішню напругу, пов'язану зі злочинами;
- його ставлення до інших людей часто інструментальне, хоча текст не позбавляє його здатності до емпатії повністю;

- відсутність відкритого покарання в фіналі не скасовує внутрішньої "карани" у вигляді страху і залежності від власної маски;
- поетика роману провокує читача на парадоксальне співпереживання злочинцеві, тим самим ускладнюючи прості моральні судження.

Образ Тома Ріплі, отже, виявляється не просто прикладом "аморального героя", а складною моделлю моральної амбівалентності сучасної людини, яка живе в суспільстві з жорсткими зовнішніми стандартами успіху і водночас відчуває внутрішню порожнечу й невпевненість. Саме ця багат шаровість етичного виміру пояснює, чому персонаж продовжує цікавити не лише читачів, а й режисерів, і чому його образ так активно переосмислюється у численних екранізаціях.

Висновки до розділу 2

У другому розділі було послідовно проаналізовано літературний образ Тома Ріплі як вихідну точку для всіх подальших екранізацій. На рівні сюжету і нарративної організації з'ясовано, що роман Патриції Гайсміт вибудовує історію не стільки як кримінальну інтригу, скільки як процес внутрішнього становлення героя, де кожен сюжетний крок підпорядкований показу його переживань, страхів і рішень. Лінійна побудова подій поєднана з постійною фокалізацією через свідомість Тома, що забезпечує ефект близькості і часткової ідентифікації читача з антигероєм.

Соціокультурний аналіз показав, що історія Ріплі вкорінена в контексті повоєнної Америки з її культом успіху і респектабельності. Том постає як фігура знизу соціальної ієрархії, яка гостро переживає власну "зайвість" і намагається здійснити радикальну, деформовану форму класової мобільності - через самозванство і привласнення чужого життя. Це тісно пов'язано з його

психологічним портретом: хронічна тривога, сором, заздрість, нестабільна ідентичність і мотив самоконструювання роблять героя одночасно небезпечним і вразливим.

Поетика напруження і саспенсу в романі безпосередньо впливає на позицію читача. Гайсміт так організовує оповідь, що ми постійно переживаємо за Тома, навіть розуміючи його провину. Саспенс розгортається не лише на рівні "чи викриють героя", а й на рівні внутрішнього розладу, страху і залежності від створеної маски. Морально-етичний аналіз виявив, що образ Ріплі побудований на амбівалентності: він порушує базові норми, але не вписується в просту схему "злочинець - покарання". Відсутність зовнішньої кари у фіналі компенсується внутрішньою "карою" у вигляді постійної тривоги і неможливості повернутися до автентичного "я".

Отже, розділ 2 дозволив побачити Тома Ріплі як багатовимірний образ на перетині психологічного, соціального і етичного вимірів. Саме така складна, рухлива конфігурація літературного персонажа стане основою для подальшого компаративного аналізу в розділі 3, де буде простежено, як цей образ трансформується і переосмислюється в основних екранізаціях роману.

РОЗДІЛ 3.

ЕВОЛЮЦІЯ ЕКРАННОГО ОБРАЗУ ТОМА РІПЛІ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ ЕКРАНІЗАЦІЙ РОМАНУ

У попередньому розділі центр уваги був зосереджений на літературному образі Тома Ріплі в романі Патриції Гайсміт. Було показано, як саме текст вибудовує його психологічний портрет, соціальний статус, моральну амбівалентність і внутрішню динаміку. Однак існування цієї фігури не обмежується межами роману. Упродовж кількох десятиліть Том Ріплі багаторазово повертався на екран, кожного разу отримуючи нове втілення, новий акцент, новий набір візуальних і смислових характеристик. Тому наступний логічний крок дослідження - звернення до екранізованих варіантів і спроба простежити еволюцію екранного образу героя.

Особливість Тома Ріплі як персонажа полягає в тому, що він уже в романі конструюється як "людина масок", суб'єкт з рухливою, нестійкою ідентичністю, схильною до самоперекроювання. Ця риса робить його особливо "зручним" для кіно: режисер, актор, оператор фактично отримують персонажа, в якому вже закладено мотив множинності образів. Кожна екранізація неминуче стає не тільки міжсеміотичним перекладом з літератури на кіно, а й окремою версією відповіді на запитання "хто такий Том Ріплі" в конкретний історичний момент.

У цьому розділі під "еволюцією" екранного образу мається на увазі не те, що кожна наступна версія автоматично "краща" або "глибша" за попередню, а те, що вони разом утворюють певну послідовність прочитань. Французький "Plein Soleil" 1960 року, англomовний фільм Ентоні Мінгелли кінця 1990-х, сучасні серіальні інтерпретації - всі ці версії відштовхуються від одного і того ж роману, але актуалізують різні смислові рівні: класову, психологічну, гендерну, екзистенційну проблематику. Зміна часу, кіномови, аудиторських очікувань і культурних контекстів безпосередньо впливає на те, як показано

Ріплі, наскільки він викликає співчуття або відразу, чи бачиться він "хижаком", "жертвою системи", "естетом злочину" або кимось проміжним.

Мета цього розділу - не просто переказати сюжети екранізацій, а здійснити компаративний аналіз, спираючись на теоретичну базу, сформовану в першому розділі, і на літературознавчий аналіз другого розділу. Нас цікавитиме насамперед:

- які риси літературного Тома Ріплі зберігаються на екрані, а які змінюються або зникають;
- як кожна екранізація вирішує проблему психологічного трилера та антигероя, сконструйованого через суб'єктивний наратив;
- як національний кінематографічний контекст, жанрові традиції та історичний момент впливають на інтерпретацію героя;
- яким чином змінюється позиція глядача щодо Ріплі: між співчуттям, дистанцією, засудженням і своєрідною "естетизацією" злочину.

Структурно розділ побудований від загального до конкретного. Спочатку у підрозділі 3.1 окреслюється ширший контекст екранізацій творів Патриції Гайсміт і місце "рипліани" в цьому контексті. Далі у підрозділах 3.2 і 3.3 аналізуються дві ключові кіноверсії роману - "Plein Soleil" та фільм Ентоні Мінгелли "The Talented Mr. Ripley" - як своєрідні "полюси" в осмисленні образу героя. У підрозділі 3.4 звертається увага на сучасні серіальні інтерпретації, які працюють з довшим форматом і дають змогу інакше розгорнути внутрішній простір персонажа. У висновках здійснюється компаративне узагальнення та простежується, як саме змінюється екранний Ріплі, які риси виявляються стабільними, а які піддаються найсильнішому переосмисленню.

Таким чином, розділ 3 має показати, що Том Ріплі на екрані - це не один образ, а ціла низка варіантів, які вступають у діалог як між собою, так і з

романом Гайсміт. Саме в цьому діалозі і проявляється "еволюція" екранного образу, яка відображає не тільки інтерпретаційні можливості тексту, а й зміни в самій культурі, уявленнях про злочин, ідентичність та етику.

3.1. Кінематографічна традиція екранізацій творів Патриції Гайсміт та основні версії «Талановитого містера Ріплі»

Проза Патриції Гайсміт з самого початку виявилась напрочуд «кінематографічною». Вона працює з напругою, психологічною неоднозначністю, ситуаціями повсякденного життя, які раптово зсуваються в бік злочину. Це не герметична висока література і не чистий жанровий «формат», а щось між ними, що дуже подобається кіно: чітко окреслені ситуації, сильні конфлікти, внутрішньо суперечливі персонажі, багато підтексту і зон мовчання. Як зазначає дослідниця Гленда Р. Крокетт, «Highsmith's prose is strikingly visual; her scenes are built like film sequences, with precise framing, lighting, and the constant sense that something is about to go wrong just outside the frame» (Crockett, 2015, с. 87). Не дивно, що вже ранні романи Гайсміт були помічені режисерами.

Показовим є випадок з «Strangers on a Train»: майже одразу після публікації 1950 року роман екранізує Альфред Гічкок (1951). Це ніби «запусковий сигнал»: Гайсміт входить у поле авторів, яких кіно читає як важливих партнерів. Надалі до її творів звертаються режисери різних національних шкіл (Рене Клеман, Вім Вендерс, Ентоні Мінгелла, Ліліана Кавани, Стівен Заїллян), і з часом утворюється певна традиція екранізацій, де відчувається інтерес саме до її специфічного типу героя — не до детективної «загадки», а до людини, що живе на межі між нормою і девіацією.

Цикл про Тома Ріплі в цій традиції посідає особливе місце. На відміну від деяких інших персонажів Гайсміт, Ріплі — не одноразовий герой одного роману, а постійно повертаюча фігура. В літературі він існує в п'яти книгах (1955–1991), і кіно теж поступово формує навколо нього свою «міфологію». Перша екранізація «Талановитого містера Ріплі» - «Plein soleil» Рене Клемана (1960) з Аленом Делоном одразу задає візуальний канон: сонячна Італія, елегантний злочинець, море, кров, окуляри. Цей образ настільки потужний, що навіть Мінгелла у своїй версії 1999 року з Меттом Деймоном свідомо відштовхується від нього. Як пише Ендрю Вілсон, біограф Гайсміт: «Delon's Ripley became the template - cool, beautiful, amoral, and every subsequent actor playing Tom has had to measure himself against that iconic performance» (Wilson, 2003, с. 312).

Важливо, що для режисерів Ріплі привабливий не тільки як злочинець, а як персонаж з нестабільною ідентичністю, який постійно себе вигадує, змінює, адаптує. Такий герой майже проситься на екран, де питання «хто він насправді» можна вирішувати через кастинг, пластику, міміку, костюм, композицію кадру, роботу зі світлом. Дослідник Браян МакКенна зазначає: «Ripley is a character made for cinema because his very existence is performative; the novel repeatedly describes him watching himself in mirrors, trying on clothes, practicing signatures — acts that translate directly into cinematic language» (McKenna, 2018, с. 45). У романі цей мотив самоспоглядання присутній буквально з перших сторінок Італії: «Том зупинився перед дзеркалом у коридорі й оглянув себе. Він виглядав цілком пристойно — навіть краще, ніж пристойно» (Highsmith, с. 89). Кіно бере цю сцену і розгортає її в цілу візуальну тему: дзеркала, відбиття у сонячних окулярах, подвійні кадри стають лейтмотивом практично кожної екранізації.

Таким чином, «Талановитий містер Ріплі» не просто екранізується — він породжує цілу іконографію, де літературний персонаж поступово

перетворюється на кінематографічний міф, який живе вже майже незалежно від першоджерела.

Якщо говорити конкретніше, то в історії екранізацій "рипліани" можна виділити кілька важливих вузлів. Перший з них - французький фільм "Plein Soleil" ("Purple Noon") 1960 року. Формально це адаптація роману "Талановитий містер Ріплі", але зроблена вже через призму європейського авторського кіно того часу. Режисера цікавить не тільки сюжетна інтрига, а й візуальна атмосфера: розпечене сонце, море, тераси, яхти, легкі костюми. Образ Тома втілює молодий Ален Делон, і це вже саме по собі сильний інтерпретаційний крок: Ріплі тут - майже зразок холодної, майже нереальної краси. Його небезпека частково пов'язана з тим, що він виглядає "надто" привабливим, надто гладким, надто органічним у цьому розкішному середовищі.

У такому рішенні відчувається свій акцент: французьку версію цікавить, передусім, естетизований злочин, поєднання сонячної легкості й внутрішньої темряви. Класова тема присутня, але не винесена на перший план. Натомість сильніше підкреслюється мотив гри, дуелі між героями, тонкої "партії" між тим, хто має статус, і тим, хто його привласнює. Дещо змінений фінал (порівняно з романом) теж показує, що фільм свідомо обирає власну моральну "інтонацію", де важливо не стільки відтворити всі деталі книжкової історії, скільки створити самостійний екранний міф про небезпечного, але магнетичного самозванця.

Другий ключовий вузол - фільм Ентоні Мінгелли "The Talented Mr. Ripley" кінця 1990-х. Тут маємо вже інший контекст: глобалізоване американське кіно, аудиторія, яка звикла до складних психологічних драм, увага до теми інакшості, сексуальності, травми. Ріплі у виконанні Метта Деймона - зовсім не той холодний "ідеальний" хижак, що у Делона. Це герой, у якому дуже сильно підкреслено вразливість: сором'язливий, соціально незграбний, з очевидним

болючим досвідом відторгнення. Візуально він здається трохи "зайвим" у середовищі красивих, впевнених у собі багатих молодих людей, і це з перших сцен задає інше прочитання історії.

Мінгелла набагато сміливіше, ніж попередні версії, працює з підтекстом потягу Тома до Дікі. Те, що в романі і в ранніх екранізаціях лишалося радше натяком, в його фільмі виходить ближче до поверхні. Це змінює точку фокусу: історія стає не тільки про класову заздрість, а й про біль неприйнятої ідентичності, про неможливість відкрито виявити почуття, про внутрішню роздвоєність між бажанням бути "як всі" і бажанням бути з тим, кого тобі ніби не можна бажати. На рівні образу це робить Ріплі більш трагічним, менш "хижим", але й більш небезпечним у своїй здатності стирати межу між любов'ю, заздрістю та жаданням привласнення.

Між цими двома полюсами - стилізованим, майже "сонячно-нуаровим" "Plein Soleil" і психологічно загостреною версією Мінгелли - є ще низка інших екранізацій, які продовжують історію Ріплі в кіно. В окремих фільмах за наступними романами циклу (на кшталт "Ripley's Game") герой постає вже в іншій фазі свого життя: більш зрілий, більш впевнений, ніби вже "зібраний". Тут режисерів цікавить не стільки момент становлення злочинця, скільки функціонування людини, яка вже навчилася жити з власною подвійністю, з внутрішньою порожнечою і вмінням ховати її за витонченою маскою.

Новітній етап - сучасні серіальні інтерпретації. Серіал "Ripley" (одна з найсвіжіших версій історії) користується тим, що має більше екранного часу, ніж повнометражний фільм. Завдяки цьому він може дозволити собі повільніші сцени, довші діалоги, детальнішу розробку другорядних персонажів, а головне - більш поступове, майже "повзуче" наростання напруження. Ріплі тут часто показаний у станах мовчання, спостереження, внутрішнього "прослуховування" ситуації. Візуальні рішення (робота з чорно-білим

зображенням, контрастами світла і тіні, міським простором) лише підсилюють відчуття, що йдеться не тільки про сюжет злочину, а про існування людини, яка постійно ходить по тонкій межі між тим, ким вона є, і тим, ким хоче здаватися.

Якщо спробувати схематично підсумувати, то кінематографічна традиція екранізацій творів Гайсміт, а особливо історій про Тома Ріплі, вибудовує кілька постійних ліній:

- інтерес до психологічної неоднозначності героя і до того, як цю неоднозначність можна передати засобами кіно (кастинг, мізансцена, монтаж, колір, музика);
- постійна гра з глядацькою ідентифікацією: кожна екранізація по-своєму вирішує, наскільки близько підпустити камеру до Ріплі і чи дозволити глядачеві "стати на його бік";
- баланс між вірністю роману і власними акцентами: одні версії суворіше дотримуються сюжету, інші змінюють деталі, фінал або структуру стосунків між персонажами, щоб краще відповідати своєму часу і жанровим рамкам;
- зміна домінант: від більшої уваги до естетики злочину і стилю життя в ранніх фільмах - до акценту на внутрішній травмі, сексуальності, самотності героя в пізніших.

Для цієї магістерської роботи важливо, що всі ці екранізації читаються не ізольовано, а у зв'язку з романом і одна з одною. Кожна нова кіноверсія не просто повторює історію, а наче вступає в дискусію з попередніми: щось підкреслює сильніше, щось відсуває, щось радикально переінтерпретує. Саме тому в наступних підрозділах 3.2, 3.3 і 3.4 аналіз зосередиться на конкретних прикладах - "Plein Soleil", фільмі Ентоні Мінгелли та сучасному серіалі, - щоб показати, як у різних історичних і культурних контекстах

змінюється екранний Том Ріплі і які смисли при цьому втрачаються, а які, навпаки, виявляються раніше прихованими в романі.

3.2. Ідейно-естетичні особливості образу Тома Ріплі у фільмі Ентоні Мінгелли «The Talented Mr. Ripley» (1999)

Екранізація Ентоні Мінгелли 1999 року часто сприймається як "канонічний" екранний Ріплі для кінця ХХ століття. Формально фільм досить уважно дотримується фабули роману Патриції Гайсміт, але на рівні інтерпретації образу головного героя тут відбувається помітний зсув. Мінгеллу цікавить не просто "талановитий" злочинець, а людина, яка хворобливо шукає своє місце у світі, конструює себе через чужі життя і виявляється буквально розірваною між бажанням бути прийнятим і готовністю піти на будь-який злочин заради цього.

Вже перші сцени фільму програмують ідейний акцент. Ми бачимо Тома як скромного, трохи загубленого хлопця, який грає на фортепіано в оркестрі, вдягнувши чужий піджак з емблемою престижного університету. Ця дрібна деталь дуже промовиста: Том входить у сюжет уже в ролі "позиченої" людини. Він буквально надягає на себе чужу ідентичність, і саме це стає причиною знайомства з містером Грінліфом. Тобто його здібність до мімікрії і самозванства з перших хвилин подається не як чистий кримінальний інструмент, а як спосіб хоч якось наблизитись до світу, звідки його зазвичай виштовхують.

У романі Гайсміт, як правило, зберігається холодна дистанція між авторським голосом і героєм. У фільмі Ентоні Мінгелли «The Talented Mr. Ripley» (1999), навпаки, камера буквально «прилипає» до Тома. Часті крупні

плани його обличчя, легко помітні мікрореакції, невпевнені усмішки, стиснуті плечі створюють враження постійної внутрішньої напруги, що підкреслює його параноїдальні відчуття, як-от коли Том "не відводив погляду від дверей" у барі, чекаючи переслідувача (Highsmith, с. 9). Глядач опиняється дуже близько до героя, часто ближче, ніж йому було би комфортно. Звідси впливає одна з головних ідейно-естетичних особливостей фільму: Ріплі не подається як «готовий монстр», скоріше як людина, чия деформована моральність виростає з поєднання травми, класової неповноцінності та відсутності досвіду безумовного прийняття.

Ключовим для образу Тома стає мотив самотності. Мінгелла весь час підкреслює, що він ніде не є «своїм». У Нью-Йорку це непевний музикант і випадковий помічник, який існує десь на маргінесах «нормального» життя, де Том мешкає в "закіптюженій будівлі з бурої цегли" з "смердючим нужником наприкінці коридору" (Highsmith, 2016, с. 17). В Італії він спочатку потрапляє у світ Дікі як гість, потім як розважальна постать, зручний супутник, але не рівний. Кожен кадр з компанією багатих молодих людей ніби говорить: Том тут завжди «плюс один». Естетично це підтримується композицією кадру: у групових сценах він часто опиняється на краю рамки, частково «відрізаний» стовпчиком, дверима, спинкою стільця. Навіть коли він фізично присутній, візуально його відсувають.

Фільм дуже сміливо і відверто артикулює гомоеротичний вимір образу Ріплі. Там, де Гайсміт залишає багато на рівні натяку, Мінгелла працює майже відкрито: погляди Тома на Дікі тривають на півсекунди довше, ніж це було б "звично", дотики здаються занадто уважними, мить, коли Том приміряє на себе одяг Дікі, буквально заряджена інтимністю. Сцена у ванній, де він намагається пожартувати, ніби хоче зайти до Дікі, але натрапляє на різку реакцію, стає символічною: це момент, коли його потяг наштовхується на чіткі межі

гетеронормативного чоловічого дружнього середовища. Відчуття відторгнення, сорому і "неправильності" тут стає надзвичайно гострим.

У такому прочитанні бажання "стати Дікі" набуває подвійного змісту. Це не лише класова заздрість і захоплення стилем життя, а й спроба вирішити внутрішній конфлікт: якщо неможливо бути з тим, кого любиш, можна спробувати стати ним самим. Зрозуміло, на свідомому рівні Том так не формулює, але візуально й драматургічно фільм вибудовує саме таку траєкторію. У цьому сенсі ідентичність Ріплі показана як фрагментована й глибоко травмована: він не має стабільного "я", і його потяг до інших завжди зливається з потягом привласнити їх життя.

Візуальна мова фільму підсилює цю подвійність. Італія у Мінгеллі - майже рекламний буклет: море, яхти, яскраве сонце, широкі набережні, старовинні вулички. Це "рай", але рай для інших, не для Тома. Поки він приїжджий, ця краса давить подвійно: з одного боку, захоплює, з іншого - нагадує, що він тут чужий. У кадрі раз за разом з'являються простори, до яких герой ніби не має легітимного доступу: приватні пляжі, дорогі готелі, вілли. Коли ж він починає "ставати" Дікі, камера поступово вписує його в цей простір: кращий одяг, інший спосіб рухатися, інша манера сидіти за столом. Але у критичні моменти проступає старий Том - нервовий, стиснутий, з очима людини, що постійно оглядається.

Серйозну роль в естетичній конструкції образу відіграє музика, передусім джаз. Мінгелла робить з музичності Тома не просто деталь біографії, а важливу рису його внутрішнього світу. Коли він грає чи співає, перед нами ніби трохи інший герой - не фальшивий, не той, що бреше, а той, хто справді вміє і відчуває. Це рідкісні моменти автентичності, які, однак, не змінюють його соціального статусу. Дікі може дозволити собі ставитися до його таланту як до цікавого атракціону, Марж - як до милих, але другорядних особливостей "друга

Дікі". Для Тома це болісно: його справжні здібності не запускають соціальний ліфт, тому він вкладається в те, що працює краще, - у брехню та акторство.

Важливо, що Мінгелла багато працює із дзеркалами, відображеннями, рамками. Том часто дивиться на себе в дзеркало, корегує деталі образу, репетирує інтонації. Дзеркало тут не просто реквізит, воно буквально підкреслює, що герой живе в режимі безперервного самонагляду. Він постійно перевіряє, чи достатньо він схожий на того, ким хоче здаватися. Зіткнення різних "версій" себе відбувається і в монтажі: після епізоду максимальної розслабленості - напружена сцена брехні поліції, після екстатичної вечірки - тиха, майже клаустрофобна сцена в маленькому номері, де Том обмірковує наступний крок.

На рівні ідейного змісту дуже показова побудова стосунків Тома з іншими персонажами. Дікі втілює для нього все, чого він не має: красу, легкість, гроші, впевненість у власній праві на існування. Марж виконує роль "охоронця нормальності": вона інтуїтивно відчуває фальш, але довго не може сформулювати її раціонально. Фредді Майлз - своєрідний детектор класової неприналежності: він відчуває, що Том - не з їхнього кола, і реагує на нього з агресивною відразою. Пітер Сміт-Кінг стає, можливо, єдиною фігурою, яка готова сприйняти Тома без гри, без маски. І в цьому - особливий трагізм фіналу.

Зміна фіналу порівняно з романом - одне з найсуттєвіших рішень Мінгелли. Вбивство Пітера - не "обов'язковий" крок з точки зору сюжету, його можна було уникнути, героєві більше ніхто прямо не загрожує. Тому цей жест стає принциповим ідеологічно: Том добровільно знищує єдину можливість чесної близькості, яку йому дає життя. Умовно кажучи, перед ним стоїть вибір між власне "я" і маскою. Він обирає маску. У цей момент всі попередні пояснення про травму, самотність, класову несправедливість не зникають, але вже не можуть повністю зняти з нього моральної відповідальності. Герой

перетворюється на того, хто свідомо закриває двері у світ, де його могли б любити таким, яким він є.

На візуальному рівні цей злам підкреслюється поступовим потемнінням фільму. Якщо перша половина історії живе на сонячних площах і пляжах, то друга все більше переміщується в інтер'єри, коридори, вузькі вулички, нічні сцени. Том ніби переходить від відкритого, хоч і чужого світу, до світу закритих приміщень, де він постійно щось приховує. Кадри стають щільнішими, більше різких тіней, сильніший контраст між світлом і темрявою. Ця естетика зовсім не випадкова: вона візуально відображає перехід від "я хочу бути як вони" до "я зачиняюся у власній брехні".

Ще один важливий аспект - позиція глядача. Завдяки акторській грі Метта Деймона і загальній режисерській інтонації, глядач дуже довго залишається, якщо не на боці Тома, то хоча б поруч з ним. Ми майже фізично відчуваємо його незручність за столом, стискання в плечах, коли над ним жартують, його невиразні, але болючі ревності до Марж. Сцена вбивства на човні теж поставлена так, що в ній є і афект, і відчай, і довго накопичена агресія. Це не "холодний" злочин, і саме тому він страшніший: на місці Тома, при іншому наборі життєвих обставин, могла б опинитися будь-яка інша травмована людина. Мінгелла ніби каже: система створює таких людей, але це не знімає з них особистої вини.

Якщо порівнювати з романом, можна сказати, що фільм робить фігуру Ріплі психологічно прозорішою, але етично складнішою. Гайсміт залишає багато "порожніх місць", не пояснюючи до кінця, що саме відчуває герой. Мінгелла, навпаки, максимально "оголює" його внутрішній світ: дитячі травми, досвід приниження, пригнічений потяг, маніакальну потребу в зовнішньому визнанні. Це, з одного боку, підсилює співчуття до героя, з другого - робить момент його остаточного морального падіння ще болючішим. Ми бачимо не

абстрактного злочинця, а людину, яка могла б піти іншим шляхом, але крок за кроком відмовляється від цієї можливості.

Підсумовуючи, можна сказати, що в екранізації Ентоні Мінгелли образ Тома Ріплі вибудовується як поєднання трьох головних ліній:

- лінія травми та самотності: герой як людина, яка ніколи не була по-справжньому прийнята і тому живе в режимі постійного самоконструювання;
- лінія класової й сексуальної інакшості: Том як той, хто одночасно "не з того класу" і "не з тієї норми", через що його бажання завжди виявляються підозрілими або неприйнятними;
- лінія морального вибору: Ріплі як той, хто міг би зупинитися, але щоразу йде далі в брехню й насильство, зрештою жертвуючи навіть шансом на щирі близькість.

Естетично все це підтримується ретельно продуманою візуальною та звуковою мовою: контрастом між "сонячним" раєм і темними інтер'єрами, використанням джазу як простору тимчасової автентичності, мотивами дзеркал і віддзеркалень, зміною пластики актора. Завдяки цьому фільм Мінгелли не лише перекладає роман Гайсміт мовою кіно, а й пропонує досить самостійну версію Тома Ріплі - версію кінця ХХ століття, з його іншим поглядом на ідентичність, потяг, клас та особисту відповідальність.

3.3. Інші екранні інтерпретації: «Plein Soleil» та серіал «Ripley»

Поряд з версією Ентоні Мінгелли важливими віхами еволюції екранного образу Тома Ріплі є рання французька адаптація "Plein Soleil" ("Purple Noon", 1960, реж. Рене Клеман) та сучасний серіал "Ripley" (Netflix, 2024, шоуранер Стівен Зейліан). Обидва твори теж спираються на роман "The Talented Mr.

Ripley", але пропонують настільки різні візуальні й інтерпретаційні стратегії, що між ними можна побачити цілу траєкторію зміни уявлень про злочин, ідентичність та сам образ Ріплі як екранного героя.

3.3.1. Образ Тома Ріплі в «Plein Soleil» (1960)

Фільм Рене Клемана «Plein Soleil» (реж. Рене Клеман, Франція–Італія, 1960), відомий в англomовному прокаті як «Purple Noon», традиційно розглядають як першу велику екранізацію роману Патриції Гайсміт *The Talented Mr. Ripley* і водночас як самостійний етап у формуванні кінематографічного образу Тома Ріплі. Саме тут, у поєднанні середземноморського сонця, кримінального сюжету і феноменальної появи молодого Алена Делона, закріплюється ключовий мотив подальших інтерпретацій – поєднання естетичної привабливості та моральної небезпеки.

Критики не раз описували «Plein Soleil» як «анти-нуар» або «літній нуар». Brice Ezell, аналізуючи фільм, зазначає, що візуально він нагадує «anti-noir», але «попри залите сонцем узбережжя, *Purple Noon* зберігає всі ключові тропи нуару, перетворюючи сонячне світло на тінь, а очевидне – на невідоме» (Ezell, 2013). У статті для журналу «Vogue» Erik Morse називає стрічку першим класичним зразком «summer noir», підкреслюючи, що, на відміну від звичних для нуару напівтемних міських декорацій, тут морський курорт показано в яскравому денному світлі, а французька назва *Plein Soleil* («пряме сонячне світло») вказує на те, що зло може так само природно з'являтися «в повному сяйві денного світла, як і в темряві» (Morse, 2025). Отже, за структурою це трилер/нуар, але події розгортаються не в темних провулках, а «в повному сонці» – на терасах Неаполя, на яхтах, у портах, на залитих світлом вуличках приморських містечок. Там, де класичний нуар ховає зло в тінях і нічних інтер'єрах, Клеман принципово виводить його на денне світло. У низці

інтерпретації наголошується, що саме цей сонячний простір стає ідеальним фоном для розкриття аморальності героя: злочин тут не виглядає вторгненням хаосу у впорядкований світ, а органічно проростає з гедонізму, безтурботності й декадентської легкості буржуазного відпочинку.

Образ Тома Ріплі у виконанні Алена Делона вибудовується навколо ідеї «небезпечної краси». У рецензіях на фільм акторську роботу Делона неодноразово називали магнітною, небезпечною, говорили про фігуру «джентльмена-психопата», а сам фільм – про «портрет чоловічої краси і безжальної сміливості». Такий акцент істотно змінює відчуття персонажа порівняно з романом: книжковий Том – радше непримітний знайомий на вечірці, тоді як у «Plein Soleil» важко уявити, що хтось може не помічати таку фігуру в кадрі.

Тут вперше чітко артикулюється парадокс, важливий для всієї подальшої «рипліани»: Ріплі вже не виглядає «зайвим» у просторі багатих відпочивальників, він ніби від початку має право бути в цьому середовищі. Тема класової чужості, настільки важлива для роману Гайсміт, відсувається на задній план і зміщується у площину гри та маскараду. Водночас у фільмі все ж є натяки на соціальну нижчість героя: на це вказує манера, з якою до нього ставляться друзі Філіппа, його нав'язливі згадки про обіцяний гонорар від батька Грінліфа, певна «дитячість» поведінки поруч із «дорослими» багатіями. Однак ця класова дистанція більше зчитується з контексту й динаміки спілкування, ніж із тілесної чи візуальної інакшості Тома.

Зміна акцентів пов'язана і з тим, як Клеман працює з сюжетом роману. Дослідники екранізацій Гайсміт неодноразово відзначали, що «Plein Soleil» спрощує психологічну проблематику книги й вибудовує історію як відносно прямолінійний кримінальний трилер: є герой-аферист, є жертва, є узурпація його життя і подальше напружене очікування викриття. Тонка внутрішня

амбівалентність книжкового Тома – дивна суміш сорому, тривоги, потягу й заздрості – значною мірою приглушена. На перший план виходять внутрішня холодність, азарт і майже спортивний характер гри з долею.

У цьому сенсі показово, що фільм набагато сильніше підкреслює механіку злочину: глядач детально бачить підготовку до вбивства, боротьбу на човні, фізичне зусилля, ризик провалу. У рецензіях підкреслювали, що Клеман дозволяє буквально відчувати складність і небезпеку вбивства і водночас зберігає зовнішню бездоганність світу, в якому воно відбувається. У результаті образ Ріплі формується не стільки через внутрішній монолог, скільки через візуальну демонстрацію спритності, винахідливості, здатності маніпулювати власним тілом і простором.

Не менш показове й поєднання візуальної та музичної складових. Оператор Анрі Декає будує кадр так, що тіло Делона постійно опиняється в оптимальній точці композиції: він грає з контуром яхти, лінією горизонту, світлом, що падає на обличчя. Музика Ніно Роти надає цій картинці своєрідної легкості й навіть іронічного флеру: тема злочину не пригнічує, а радше п'янить, перетворюючи морально темний сюжет на естетично привабливий досвід. Частина критиків дорікала фільму саме за це, називаючи його надто схожим на ілюстрований путівник, де кримінальна інтрига ризикує загубитися в розкішних картинках моря й міст.

З погляду образу Тома Ріплі важливо й те, що «Plein Soleil» помітно послаблює кілька мотивів роману. По-перше, практично зникає тема американської ідентичності й досвіду американця в Європі, на яку сам роман щоразу вказує. У книжці на кораблі до Італії Том уявляє, як пасажери розмірковують про нього: «Він уявляв собі домисли пасажирів: “Невже він американець? ... він поводить ся так, наче зовсім не американець”» (Highsmith, 2016, с. 48). Як зауважує Й. Столялек, роман вибудовано як історію «молодого,

бідного, але амбітного американця», який прагне підвищити свій соціально-економічний статус у Європі, привласнивши чужу ідентичність (Stolarek, 2018, с. 147–148). Е. А. Шеннон також читає текст як критику «дуже американського фетишизму» статусу й речей, втіленого в захопленні Тома стилем життя родини Грінліфів (Shannon, 2004, с. 16–18). У фільмі Клемана цей вимір значною мірою розчиняється: національна приналежність героя майже не підкреслюється, і Том постає радше «чужинцем взагалі», авантюристом у середземноморському просторі, ніж конкретним носієм американського досвіду.

По-друге, значно менш артикульованим стає конфлікт героя із власною сексуальністю. У романі він позначений і відкритими самохарактеристиками героя, і його одержимістю Дікі: під час розмови Том з ледь іронічною прямою каже, що «ніяк не може вирішити, хто йому подобається більше — чоловіки чи жінки, тому краще залишить собі можливість вибору» (Highsmith, 2016, с. 93). Дослідники неодноразово підкреслювали, що Ріплі в романі кодується як бісексуальний або гомосексуальний персонаж, хоча його орієнтація ніколи не називається прямо (Findlay, 2019, с. 72). Столялек говорить про складну, амбівалентну гомоеротичну напругу у ставленні Тома до друга, де бажання «стати іншим» поєднується з бажанням володіти ним (Stolarek, 2018, с. 148–149). Дж. Мак-Енті описує Ріплі як протейну фігуру з «сексуальною порожнечею», яка дає адаптаціям можливість по-різному заповнювати цю лакуну (McEntee, 2025, с. 35–36). На цьому тлі «Plein Soleil» обмежується натяками: герой Алена Делона виглядає передусім нарцистичним містифікатором, а знаменита сцена, де він у приміряє одяг Філіппа й цілує власне відображення, прочитується критиками як жест самолюбубвання, а не вираз відвертого гомоеротичного бажання (Bell, 2024, с. 30). Р. Еберт, аналізуючи фільм, говорить радше про «пригнічену гомосексуальність» персонажів, яка так і не стає відкритою темою оповіді (Ebert, 1996). У результаті французько-італійська версія пом'якшує як американський, так і

квір-вимір образу Ріплі, на яких акцентують як роман, так і частина подальших інтерпретацій.

Це не означає повної відсутності еротичної енергії – вона присутня, але розподіляється інакше. Частину тієї напруги, яку Мінгелла згодом скерує в гомоеротичний потяг, Клеман переводить у площину нарцисизму й заздрості. Філіпп у виконанні Моріса Роне не виглядає настільки недосяжним ідеалом, як Дікі у виконанні Джуда Лоу, і подекуди поступається харизмою самому Ріплі. Недарма Мінгелла згодом іронічно зауважував: хто захоче бути Дікі Грінліфом, якщо можна бути Аленом Делоном. Візуальна домінанта переноситься з об'єкта наслідування на самого наслідувача, і це змінює структуру бажання: Том тут прагне не стільки стати кимось іншим, скільки реалізувати власну, вже наявну привабливість без обмежень моралі та закону.

Окремої уваги заслуговує фінал фільму, який кардинально відрізняється від роману й пізніших екранізацій. Майже всі порівняльні описи наголошують, що Клеман свідомо змінює логіку історії, обираючи варіант, де Ріплі зрештою викривають. Це робить «Plein Soleil» значно більш моралістичним: тут злочин не залишається безкарним, а справедливість у кінцевому підсумку наздоганяє героя. Такий хід позбавляє історію тієї зловісної відкритості, яку має роман, де Том ніби розчиняється у світі як успішний самозванець. Водночас для екранного образу Делона це означає інше: актор отримує змогу не лише бути небезпечним і чарівним, а й програти момент краху, коли ретельно вибудувана маска руйнується під тиском системи.

Підсумовуючи, можна сказати, що «Plein Soleil» задає кілька фундаментальних параметрів екранного образу Тома Ріплі:

- поєднання злочину і краси: герой постає не як «темний» злочинець, а як втілення привабливої, але смертельно небезпечної чарівності;
- «сонячний» трилер: злочин розгортається в денному світлі, що підкреслює,

наскільки органічно аморальність вбудована в привілейований буржуазний спосіб життя;

– зміщення від травми до гри: внутрішня розколотість і сором книжкового героя майже не проговорюються, натомість акцент падає на азарт і смак до ризику;

– більш «закритий» моральний фінал: на відміну від роману, де Ріплі уникає покарання, фільм повертає нас до схеми «злочин – кара», хоча й не руйнує повністю привабливості героя.

Саме ця версія закріплює за Томом Ріплі статус екранного антигероя, здатного одночасно викликати захват і тривогу. Для подальших екранізацій, зокрема для фільму Мінгелли та серіалу «Ripley», вона стає своєрідною точкою відліку: від «сонячного» естетизованого злочину пізніші версії рухаються або в бік більшої психологічної глибини й емпатії, або в бік ще холоднішої неонуарної оптики. Для цього дослідження «Plein Soleil» важливий саме як перша спроба перекласти Ріплі мовою кіно, у якій уже закладена інтуїція: небезпека може мати обличчя, від якого важко відвести погляд.

3.3.2. Серіал «Ripley» (2024): повільний неонуар і "порожнє ядро" героя

На іншому полюсі часової шкали знаходиться серіал «Ripley» (реж. Стівен Зейліан, США, Netflix, 2024). Це вже зовсім інший тип екранізації: не повнометражний фільм, а восьмисерійний неонуарний трилер, знятий у контрастному чорно-білому зображенні. Такий формат радикально змінює спосіб розповіді: оповідь розтягується в часі, стає повільнішою, «дихаючою», з великою кількістю пауз, повсякденних деталей, повторюваних жестів.

У центрі – Том Ріплі у виконанні Ендрю Скотта. На відміну від Мінгелли, який візуально наближає героя до молодого, травмованого, але все ж «хлопчачого» постаті, серіал свідомо обирає актора старшого віку й не робить з цього окремої

проблеми. У такому рішенні Ріплі здається більш сформованим, «готовим» хижак, а не людиною на межі дорослішання. Образ, який створює Скотт, максимально наближений до книжкового Ріплі у своїй холодній одноманітності й уважності до дрібних практичних деталей: герой ніби постійно зайнятий лише тим, як краще спланувати наступний крок.

Чорно-біле зображення в «Ripley» працює не тільки як стилістичний жест із відсиланням до класичного нуару. Воно буквально «очищує» екранний простір від надлишкової привабливості, яка була настільки помітною в «Plein Soleil» і у Мінгелли. Італійські ландшафти, архітектура, море тут також присутні, але їхня краса стає суворішою, графічною, місцями навіть ворожою. Геометрія сходів, фактура каменю, контраст тіней і світла часто важать більше, ніж «листівкова» мальовничість. На цьому тлі Том постає не як «зайвий» чи «недооцінений», а як органічна частина неонуарного світу, де все наперед просякнуте загрозою.

Темп оповіді в серіалі відчутно уповільнений. Зейліан дозволяє собі довгі сцени мовчання, стеження за героєм, який просто кудись іде, щось кладе в кишеню, переміщується кімнатою, продумує технічні деталі чергової легенди. Через це змінюється і спосіб сприйняття Ріплі: глядач менше «переживає» за нього емоційно, але краще встигає побачити його як хижака, що методично досліджує територію. Там, де Мінгелла підкреслював травму і сором, Зейліан наполягає на холодності й упертості. Том тут нагадує химерну суміш клерка і хижого звіра: педантичний, терплячий, зосереджений на деталях.

Серіальний формат дозволяє детальніше показати підготовчі, «нецікаві» для класичного кіно етапи: як Ріплі вчиться підпису Дікі, як продумує варіанти алібі, як розставляє дрібні «пастки» для оточення. На цьому тлі добре видно його головну «талановитість» – не харизму, як у Делона, і не раниму чутливість, як у Деймона, а здатність довго, нудно, дисципліновано працювати над

брехнею. Самоконструювання ідентичності подано майже як ремесло, рутинну роботу, що вимагає терпіння і технічного хисту.

Ідейно серіал помітно підсилює мотив «порожнього ядра» героя. На відміну від Мінгелли, який акцентує на емоційній історії Тома (травми, бажання, сором, потяг), Зейліан тримає ці аспекти максимально приглушеними. Часом складається враження, що перед нами людина, яка давно «забула», ким була до шахрайських схем. Вона мислить категоріями задач, а не почуттів: як перейти кордон, як відкрити рахунок, як вигадати історію для чергового поліцейського. Такий Ріплі викликає менше співчуття, зате легше сприймається як істота з холодною, майже «рептилійною» беземоційною адаптивністю.

Візуально це підкреслюється тим, як кадр «розчиняє» Тома в архітектурі. Він часто з'являється як маленька фігура на тлі величезних фасадів, сходів, колон. Водночас камера регулярно підходить дуже близько до його обличчя, де майже немає «традиційних» сильних емоцій – лише легкі відтінки підозри, роздратування, коротке задоволення від вдалої маніпуляції. Так вибудовується особливий тип дистанції: ми ніби дуже близько, але простір цієї близькості майже нічим не заповнений, крім планування наступного кроку.

Якщо порівнювати серіал із «Plein Soleil» і версією Мінгелли, можна побачити помітне зміщення в репрезентації класової проблематики. У Клемана класова дистанція подається через гру з розкішшю, у Мінгелли – через болісне відчуття власної соціальної неповноцінності. У Зейліана вона радше постає як фонові структура влади, з якою Том працює, але яку рідко прямо вербалізує. Він добре бачить, де проходять кордони між «своїми» й «чужими», проте сприймає це не як несправедливість, а як одну з «умов задачі». Звідси й враження більшої моральної жорсткості: він менше страждає від того, що його не приймають, і більше зосереджується на тому, як використати систему.

Щодо теми сексуальності серіал обирає інший баланс. Потяг Тома до Дікі присутній, але значно менш емоційно підсвічений, ніж у Мінгелли. Він проявляється радше в ревнощах і специфічній «зачарованості», ніж у відкритому бажанні. Натомість сильніше відчувається загальна відстороненість героя від будь-яких взаємин, які могли б стати джерелом справжньої близькості. Ріплі вміє імітувати емоції, але майже ніколи не живе ними. Це підсилює мотив «порожнього ядра» і знімає значну частину потенційного співчуття: перед нами не стільки поранена людина, скільки машина виживання.

Важливим стає і часовий вимір глядацького досвіду. На відміну від двогодинного фільму, восьмисерійний «Ripley» вимагає тривалої присутності поруч із героєм. Це створює особливий тип втоми й водночас гіпнотичного залучення: ми багато разів бачимо, як він робить подібні речі, повторює ті самі манери, запускає схожі схеми. У результаті образ Ріплі починає сприйматися як щось майже неминуче: система раз за разом створює для нього можливості, а він просто користується ними. Тема особистої відповідальності тут не зникає, але сильніше відчувається структурний вимір: світ, який показує серіал, ніби спеціально влаштований так, щоб у ньому могли виживати й процвітати саме такі люди, як Том.

3.3.3. Порівняльні акценти

Порівнюючи «Plein Soleil», фільм Ентоні Мінгелли «The Talented Mr. Ripley» та серіал «Ripley», можна побачити не просто три різні стилі кіно, а три різні відповіді на запитання: ким є Том Ріплі і як узагалі можна показувати такого героя на екрані. В усіх трьох випадках зберігається базова сюжетна схема роману (приїзд до Італії, дружба і конфлікт з Дікі/Філіппом, убивство, привласнення ідентичності, напруга навколо викриття), але те, на чому робиться головний акцент, суттєво різниться.

У «Plein Soleil» домінує естетизація злочину. Фільм побудований як «сонячний трилер»: злочин і моральна темрява розгортаються на тлі сліпучих пейзажів, морських прогулянок, літнього відпочинку. Візуально історія виглядає майже як туристична листівка, і саме на цьому красивому фоні з'являється фігура Тома Ріплі. Версія з Аленом Делоном робить героя втіленням «небезпечної краси»: він майже ідеально вписується в простір привілейованого класу, не виглядає маргіналом чи чужинцем. Його небезпека втілена не в соціальній незграбності, а в холодній впевненості, привабливості, здатності майже без зусиль зайняти місце іншого.

Через це психологічна і внутрішня травматичність героя в «Plein Soleil» відступає на другий план. Том тут не стільки страждає, скільки грає: ми бачимо передусім азарт, смак до ризику, технічну спритність, а не глибинний сором чи комплекс меншовартості. Класовий вимір присутній, але радше як фон: герой знає, що походить «не звідти», однак фільм не акцентує на болю цього досвіду. У центрі - елегантний, стилізований злочин, який при цьому завершується доволі класичною моральною розв'язкою: Том у фіналі викритий і фактично покараний.

Фільм Ентоні Мінгелли радикально зміщує оптику. Тут Ріплі з самого початку зображений як людина, яка болісно переживає власну «зайвість»: він соромиться одягу, походження, відчуває себе непевно в будь-якій ситуації. Інтерпретація робить помітною не лише класову, а й сексуальну інакшість героя. Потяг до Дікі, ревності, потреба у визнанні – усе це формує дуже складний вузол мотивацій. Заздрість і бажання «стати Дікі» переплітаються з бажанням «бути з Дікі», що підсилює внутрішній конфлікт.

У такому прочитанні Том набуває набагато більшої психологічної глибини. Глядач довго бачить у ньому вразливу, самотню людину, що шукає місце у світі, і тільки поступово стає очевидно, наскільки далеко він готовий

зайти. Важливим жестом тут стає змінений фінал: убивство Пітера, який є для Тома фактично єдиним шансом на щирі, неігрову близькість. Це перетворює героя на того, хто свідомо обирає маску й вигадану ідентичність навіть тоді, коли є можливість вийти з гри. Моральна амбівалентність, притаманна роману, у фільмі загострюється: одночасно важко не співчувати Тому і неможливо виправдати його остаточний вибір.

Серіал «Ripley» пропонує ще один, принципово інший кут зору. Чорно-біла неонуарна естетика, повільний ритм, увага до побутових подробиць і технічних дрібниць злочину створюють відчуття суворого, холодного світу, де все пронизано загрозою. На відміну від двох попередніх версій, тут акцент зроблений не на емоційній травмі чи на естетиці гедонізму, а на методичності й внутрішній порожнечі героя. Том Ріплі в інтерпретації серіалу - це людина, яка живе майже повністю у вимірі задач: як пройти кордон, як підробити підпис, як побудувати правдоподібну легенду.

Емоції в цій версії максимально приглушені. Потяг до Дікі, ревності, сором - усе це радше відчувається як слабкі тіні, ніж як потужні, явно виражені сили. Натомість на перший план виходить «ремесло» самозванства: серіал детально показує, як герой репетирує підпис, продумує маршрути, розставляє дрібні «гачки» для навколишніх. Враження таке, ніби перед нами вже не людина, що шукає себе, а майже відлагоджений механізм виживання, який працює в заданих умовах. Стратегія серіалу залишає глядачеві значно менше простору для емпатії, але більше - для уважного спостереження за тим, як функціонує такий тип особистості.

Класова тема в серіалі також оформлена інакше. Якщо у Мінгелли вона - відкрита рана, а в «Plein Soleil» - напівприхований фон, то в «Ripley» це радше набір правил, із якими герой вміє вправно працювати. Він бачить, як влаштована система привілеїв, і не стільки страждає від цього, скільки

використовує на свою користь. Так змінюється моральний акцент: Том менше схожий на того, кого «поранено» соціальною несправедливістю, і більше – на того, хто холодно експлуатує всі її слабкі місця.

Важливими є й відмінності у фінальній моральній конфігурації. «Plein Soleil» повертає глядача до класичної схеми «злочин - кара»: система зрештою наздоганяє самозванця, а привабливість героя не скасовує факту його покарання. Фільм Мінгелли, навпаки, залишає Ріплі живим і, формально, успішним, але повністю зруйнованим зсередини: він жертвує останнім шансом на чесні стосунки і прирікає себе на довічне існування в ролі. У серіалі, попри близькість до фабули роману, наголос робиться не на зовнішньому суді, а на тривалій внутрішній напрузі, яка стала для героя нормою життя. Це не миттєва кара, а щось на кшталт повільного, але постійного покарання страхом.

Різна позиція глядача в цих трьох творах теж показова. «Plein Soleil» пропонує амбівалентну насолоду: ми дивимось на злочинця з неконтрольованим захопленням його красою й стилем. Фільм Мінгелли спочатку майже змушує нас бути на боці Тома, співпереживати його сорому й самотності, а потім змушує зіткнутися з тим, що цей герой здатний на радикальну жорстокість. Серіал «Ripley» радше пропонує довгий, уважний погляд без прямого співчуття: ми ніби всередині механізму, але при цьому не маємо з героєм емоційного союзу.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі «Еволюція екранного образу Тома Ріплі: компаративний аналіз основних екранізацій роману» було показано, що кіноверсії твору Патриції Гайсміт не просто дублюють літературний першоджерело, а створюють низку наративних і візуально-стильових варіантів

героя. Кожна з них по-своєму відповідає на запитання, ким є Том Ріплі, як із ним має взаємодіяти глядач і де проходить межа між співчуттям та моральним осудом.

У підрозділі 3.1 «Кінематографічна традиція екранізацій творів Патриції Гайсміт та основні версії “Талановитого містера Ріплі”» було окреслено, що проза Гайсміт виявилася «кінематографічною» завдяки поєднанню психологічної амбівалентності, напруги між нормою і девіацією, чітких сюжетних ситуацій і широких зон підтексту. Цикл про Тома Ріплі посідає в цій традиції особливе місце: персонаж із рухливою, нестабільною ідентичністю виявляється особливо зручним для екранного переосмислення через кастинг, пластику, мізансцену, роботу з простором і світлом.

Порівняльний аналіз, здійснений у підрозділах 3.2 «Ідейно-естетичні особливості образу Тома Ріплі у фільмі Ентоні Мінгелли “The Talented Mr. Ripley” (1999)» та 3.3 «Інші екранні інтерпретації: “Plein Soleil” та серіал “Ripley”», показав, що еволюція образу відбувається одночасно на двох рівнях: наративному (як саме розповідається історія Ріплі) та візуально-стильовому (як ця історія втілена у зображенні й звуці).

У підрозділі 3.3.1 «Образ Тома Ріплі в “Plein Soleil” (1960)» було розглянуто фільм «Plein Soleil» (реж. Рене Клеман, Франція–Італія, 1960). Тут історія подається як відносно прямолінійний кримінальний трилер із сильним акцентом на механіці злочину та ризику. Наративна оптика вибудовує Ріплі передусім через дію, спритність і азарт, тоді як внутрішня травма й сором книжкового героя істотно приглушені. Візуально фільм формує модель «сонячного трилера»: злочин розгортається в денному світлі, на тлі середземноморської краси, а тіло Алена Делона стає візуальним центром кадру, поєднуючи небезпеку й привабливість. Фінал із викриттям і покаранням

повертає сюжет до схеми «злочин – кара», задаючи відносно «закриту» моральну конфігурацію.

У підрозділі 3.2, присвяченому фільму «The Talented Mr. Ripley» (реж. Ентоні Мінгелла, США, 1999), наголос зміщується на суб'єктивізацію та психологічну глибину. Камера максимально наближається до героя, фіксує сором, незручність, ревності, страх викриття. Підкреслюється не лише класова, а й сексуальна інакшість Тома; бажання «стати Дікі» поєднує в собі заздрість і пригнічений потяг. Змінений фінал з убивством Пітера інтерпретується як свідомий вибір героя на користь маски і вигаданої ідентичності навіть тоді, коли з'являється можливість чесної близькості. Наративно це посилює лінію морального вибору, а візуально, підтримується контрастом між «сонячним» простором Італії та дедалі темнішими інтер'єрами, мотивами дзеркал і віддзеркалень, використанням джазу як простору тимчасової автентичності.

У підрозділі 3.3.2 «Серіал “Ripley” (2024): повільний неонуар і “порожнє ядро” героя» аналізувався серіал «Ripley» (реж. Стівен Зейліан, США, Netflix, 2024). Серіальний формат і повільний темп дозволяють винести на перший план рутину самозванства: репетицію підписів, побудову легенд, продумування дрібних «пасток» для оточення. Наративний фокус зміщується від афекту до функціонування: Ріплі мислить категоріями задач, а не почуттів. Емоційна історія (травма, сором, потяг) лишається приглушеною, натомість посилюється мотив «порожнього ядра» та холодної адаптивності. Чорно-біле зображення, жорсткі контрасти, увага до фактури каменю та архітектури знімають ефект гедоністичної привабливості, характерний для «Plein Soleil» і частково для фільму Мінгелли, й підкреслюють суворість світу, в якому герой функціонує як майже безособовий механізм виживання.

Як було підсумовано у підрозділі 3.3.3 «Порівняльні акценти», ці три твори задають різні моделі глядацької позиції та моральної оцінки. «Plein

Soleil» пропонує амбівалентну насолоду: глядач споглядає злочинця з неконтрольованим захопленням його красою й стилем, хоча в фіналі система його карає. Фільм Мінгелли спершу майже змушує стати на бік Тома, поділяючи його сором і самотність, а потім радикально загострює етичну відповідальність героя. Серіал «Ripley» натомість вибудовує холодну, дистанційовану оптику: глядач довго перебуває поруч із героєм, але без стабільної емпатичної ідентифікації.

Отже, екранний Том Ріплі постає не як фіксований образ, а як рухлива конфігурація, що змінюється залежно від історичного моменту, жанрових рамок і авторської інтонації. У «Plein Soleil» він стилізований, «сонячний» антигерой, у «The Talented Mr. Ripley» Ентоні Мінгелли - травмована, внутрішньо розірвана фігура між бажанням бути прийнятим і готовністю вбивати, у серіалі «Ripley» Стівена Зейліана - холодний, методичний маніпулятор, який майже розчинився у власній масці. Наративні та візуально-стильові трансформації щоразу по-новому задають позицію глядача, баланс між ідентифікацією і дистанцією та уявлення про моральну відповідальність такого героя, відбиваючи ширші зміни в культурному баченні злочину, ідентичності й етики.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У дослідженні проаналізовано еволюцію образу Тома Ріплі в романі Патриції Гайсміт та його екранізаціях: «Plein Soleil» (1960), фільмі Мінгелли (1999) та серіалі Зейліана (2024). Через теоретичний аналіз та компаративний розгляд показано, як наративні та візуальні стратегії формують різні моделі героя й впливають на етичне сприйняття глядача.

В основі дослідження лежать концепції Jakobson про міжсеміотичний переклад, Гатчеон про адаптацію та підходи Бахтіна до діалогічності тексту. Аналіз охопив наративну організацію (фокалізація, суб'єктивізація) та візуальні параметри (камера, композиція, колір, монтаж).

Романний образ Ріплі характеризується «порожнім ядром»: герой легко змінює ролі й імена, але за масками важко знайти стабільне «я». Як пише Гайсміт, Том спостерігає за собою «так, наче дивився на якусь іншу людину» (Highsmith, 2016, с. 17). Класова маргінальність та досвід соціального сорому роблять злочин не раптовим збоєм, а логічним продовженням виживання. Гайсміт змушує читача дивитися світом очима Ріплі: «Том не відводив погляду від дверей» (Highsmith, 2016, с. 9), формуючи ефект «підсаженого» спостерігача.

У «Plein Soleil» образ будується на «небезпечній красі» – яскраве світло, яхти, композиції, де тіло центроване. Психологічна глибина зміщується на візуальну присутність, фінал повертає до моралістичної схеми «злочин – кара». Мінгелла натомість суб'єктивізує погляд: камера фіксує мікрореакції, формуючи близькість до героя, яка згодом переходить у потрясіння від його жорстокості. Зейліан у чорно-білому неонуарі акцентує технічність маніпуляцій – детально показує репетицію підписів, продумування легенд, тим самим позбавляючи історію гедоністичної привабливості.

Марк Гаррісс зазначає, що Гайсміт створила образ, який «бентежить уяву читачів» (Harris, 2000), поєднуючи вразливість і холоднокривність. Кожна екранізація по-своєму розв'язує цю амбівалентність: від естетичної насолоди в Клемана до дистанційованого спостереження в Зейліана.

Найголовніше: Том Ріплі – не фіксований персонаж, а рухлива конфігурація, що відбиває зміну історичних та естетичних контекстів. Міжсеміотичний переклад виявляється простором для послідовних інтерпретацій, де різні медіальні коди артикують амбівалентність по-різному.

Дослідження поєднує інструменти теорії екранізації, наративного аналізу та візуальних студій, пропонуючи методикку для аналізу антигероїв, у яких переплітаються привабливість, моральна небезпека та нестабільна ідентичність. Перспективи подальших досліджень: розширення на всю «рипліану» та порівняння Ріплі з іншими кінематографічними фігурами в контексті змін уявлень про злочин, норму та етику в культурі ХХ–ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alheli A. O. H. The Analysis of The Talented Mr. Ripley Novel // ResearchGate. 2022.
2. Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's Poetics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
3. Baldwin C. Anxious Men: Masculinity in American Fiction of the Mid-Twentieth Century. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
4. Bell J. The Many Onscreen Talents of Tom Ripley // Crooked Marquee. 2024.
5. Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
6. Cohen K. Film and Fiction: The Dynamics of Exchange. New Haven; London: Yale University Press, 2001.
7. Crockett G. R. Patricia Highsmith and the Cinema of Anxiety // Journal of Adaptation in Film & Performance. 2015. Vol. 8, № 1. P. 83–98.
8. Dixon C. Character Engagement Strategies in Highsmith's and Minghella's The Talented Mr. Ripley // Central European Journal of Communication. 2019. Vol. 11. P. 130–145.
9. Ebert R. Review of Purple Noon // RogerEbert.com. 1996.
10. Ezell B. Sunlight As Shadow in "Purple Noon" // PopMatters. 2013.
11. Findlay S. Patricia Highsmith's Queer Disruption: Subverting Gay Tragedy in the 1950s: PhD thesis. Wellington: Victoria University of Wellington, 2019.
12. Harris M. Honoring Anthony Minghella // Entertainment Weekly. 31.03.2008.

13. Highsmith P. *The Talented Mr. Ripley*. New York: W. W. Norton, 2008.
14. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2013.
15. Igartua J. J. Identification with Characters and Narrative Persuasion through Fictional Feature Films // *Communications*. 2010. Vol. 35, № 4. P. 347–373.
16. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1978.
17. Jakobson R. *On Linguistic Aspects of Translation // On Translation* / ed. by R. A. Brower. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 232–239.
18. Jazrawi R. Do Fictional Portrayals of Psychopaths Add to Our Understanding of Psychopathy? // *Royal College of Psychiatrists*. 2018.
19. Kakutani M. Review of *Ripley Under Ground* // *The New York Times*. 1999.
20. Krakowiak K. M., Tsay-Vogel M. The Dual Role of Morally Ambiguous Characters: Examining the Effect of Morality Salience on Narrative Responses // *Human Communication Research*. 2015. Vol. 41, № 3. P. 390–411.
21. McEntee J. *Introduction // Netflix's Ripley*. London: Palgrave Macmillan, 2025.
22. McFarlane B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
23. McKenna B. Mirrors, Masks, and Motifs: Visual Identity in Highsmith's Ripley Series and Its Film Adaptations // *Crime Fiction Studies*. 2018. Vol. 2, № 1. P. 41–58.

24. Mohammed P. T. The Analysis of The Talented Mr. Ripley Novel // 3rd International Conference on Language and Education (ICLANGEDU 2023), Cihan University–Erbil. 2023.
25. Morse E. Black Sun, White Heat: Dark Cinema for the Summer Season // Vogue. 2025.
26. Naremore J. (ed.). Film Adaptation. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.
27. Peters F. Anxiety and Evil in the Writings of Patricia Highsmith. – Farnham: Ashgate, 2011.
28. Peters F. The Adorable Mr Ripley: Crime and Morality in Patricia Highsmith's Ripliad [Электронный ресурс]. – 2012.
29. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. 2005. № 6. P. 43–64.
30. Rich F. The Talented Ms. Highsmith // The New York Times Magazine. 1999.
31. Shannon E. A. Where Was the Sex? Fetishism and Dirty Minds in Patricia Highsmith's The Talented Mr. Ripley // Modern Language Studies. 2004. Vol. 34, № 1–2. P. 16–27.
32. Silet C. L. P. (ed.). The Critical Response to Patricia Highsmith. Westport, CT; London: Praeger, 2004.
33. Smith E. Social Class in the Writings of Patricia Highsmith [Электронный ресурс]. Loughborough University, 2021.
34. Smith M. Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford: Clarendon Press, 1995.

35. Stam R. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation // Film Adaptation* / ed. by J. Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. P. 54–76.
36. Stolarek J. Fluid Identities and Social Dislocation in the Face of Crime, Guilt and Ethics in Patricia Highsmith's *The Talented Mr Ripley* and *The Tremor of Forgery* // *Brno Studies in English*. 2018. Vol. 44, № 2. P. 145–156.
37. Vallorani N. *Suspense and Unease in Patricia Highsmith's Ripliad* // *IntechOpen*. 2022.
38. White E. In "The Talented Mr. Ripley," a Shape-Shifting Protagonist Who's Up to No Good // *The New York Times*. 2021.
39. White E. Introduction // Highsmith P. *The Talented Mr. Ripley*. New York: Alfred A. Knopf, 2021. (Everyman's Library Contemporary Classics). P. vii–xix.
40. Wilson A. *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*. London: Bloomsbury, 2003.
41. Wilson S. A Close-Reading of *The Talented Mr. Ripley* as Coming of Age Story // *Literary Hub*. 2018.
42. Гайсміт П. *Талановитий містер Ріплі: роман / пер. з англ. Н. Гойн*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 322 с.