

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра мов і літератур Близького та Середнього Сходу

Еволюція жіночого образу в гіндімовному кіно : мовний аспект


Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «магістр»
студентки II курсу магістратури,
галузь знань 03 — Гуманітарні науки
освітньої програми «Східна філологія, західноєвропейська мова та переклад:
мова і література гінді»
спеціальності 035 Філологія
(035.062 східні мови та літератури
(переклад включно), перша – гінді)
ЧАУС Валентини Олександрівни
Науковий керівник:
д. політ. н. **Олена БОРДІЛОВСЬКА**
Рецензент:
к. іст. н. **Юрій БОТВІНКІН**

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

кафедри мов і літератур Близького та Середнього Сходу

протокол № 11 від «17» травня 2023 року

завідувач кафедри  (підпис)

д.філол.н., доц. Олена МАЗЕПОВА

КИЇВ

2023

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП..... | 2 |
| <p style="text-align: center;">РОЗДІЛ I. ТРАДИЦІЙНИЙ ЖІНОЧІЙ ОБРАЗ ІНДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ КІНЕМАТОГРАФУ.....</p> | |
| I.1. Традиційний образ жінки в індійській культурі на початок ХХ ст..... | 5 |
| I.2. Зародження гіндімовного кіно і традиційні критерії жіночих образів у ньому..... | 9 |
| I.3. Вплив Заходу на розвиток гіндімовного кіно і на образ жінки зокрема.... | 15 |
| Висновки до розділу I..... | 17 |
| <p style="text-align: center;">РОЗДІЛ II. ОБРАЗ ЖІНКИ В ГІНДІМОВНОМУ КІНО ТА СУПУТНЯ ЙОМУ МОВНА СКЛАДОВА.</p> | |
| II.1. 1950-60-ті: період формування образу жінки, його ідеалізація та романтизація..... | 20 |
| II.2. 1970-ті: бурхливий розвиток кіноіндустрії, зміна уявлень про жінку та поява нових образів..... | 27 |
| II.3. 1980-ті: кіно як провідний елемент масової культури та модернізований образ жінки в ньому..... | 38 |
| II.4. 1990-ті: руйнування стереотипів про жінку в гіндімовному кіно..... | 45 |
| II.5. 2000-ті: формування новітнього образу жінки в гіндімовному кіно..... | 58 |
| Висновки до розділу II..... | 70 |
| ВИСНОВКИ..... | 73 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 75 |

ВСТУП

Кіно - один з найпотужніших засобів масової комунікації та розваг та є поєднанням кількох видів мистецтва, таких як живопис, танці, музика, скульптура, лялькове мистецтво, і має силу охопити неоднорідну аудиторію. Фільм - це джерело розваг та допоміжний ключик в усуненні соціального зла, а також це доступний та легкий засіб осягнення нових знань для людей. Без перебільшення можна сказати, що індійське кіно має глибокий вплив на свідомість індійського суспільства.

Соціокультурні рамки та переконання серед суспільства, включаючи релігійні переконання та вплив епосу і міфології, керують смаками та уподобаннями аудиторії, а відповідно ці фактори визначають уподобання режисерів. Продюсери та режисери знімають ті фільми, які відповідають глядацьким уподобанням і поглядам. А тому зображення становища жінки на екрані це невід'ємний аспект висвітлення соціальних реалій індійського суспільства.

Актуальність даного дослідження визначається тим, що дана тема ще ніколи не досліджувалась в українській індології. Більше того, аналіз еволюції жіночого образу та його мовного самовираження є не лише особливістю гіндімовного кіно, але й характеристикою соціальних реалій індійського суспільства впродовж певного періоду.

Метою роботи є виявлення особливостей еволюції жіночих образів та мовних змін, що використовуються для опису характеру та поведінки жінок у різних періодах гіндімовного кіно. У роботі будуть проаналізовані фільми різних періодів в історії гіндімовного кіно, починаючи з початку 1950-х років і до сьогоднішніх днів. Зазначена мета зумовлює розв'язання наступних завдань:

- виявити, як змінилось індійське кіно з 1960-их років до сучасності;
- проаналізувати десятки зразків фільмів, аби показати зміни у сприйнятті жіночих образів;
- проаналізувати відображення становища і статусу кіногероїнь через призму вживаної ними мови у гіндімовному кіно;

- проаналізувати, як впродовж десятиліть істотно змінилась роль жінок та їх мова в гіндімовному кіно.

Об'єктом дослідження є більше 30 гіндімовних фільмів різних епох, а в якості **предмета** дослідження виступає образ жінки гіндімовного кіно в різних часових рамках та його мовне самовираження.

У дослідженні еволюції жіночого образу в гіндімовному кіно були використані наступні **методи дослідження**: спостереження, порівняння, узагальнення, лінгвістичний аналіз діалогів та монологів жіночих персонажів та образів, описовий. Крім того, здійснювався критичний аналіз лексики та системний аналіз лексичних засобів

Наукова новизна роботи обумовлена необхідністю детального дослідження еволюції жіночого образу в гіндімовному кіно з точки зору мовного аспекту, оскільки раніше недостатньо уваги приділялося вивченню мовних засобів, які використовуються для створення образу жінки у гіндімовному кіно. Новизна одержаних результатів полягає в тому, що гіндімовний кінематограф має величезний вплив на культуру та суспільство Індії та індології в цілому, а сама робота є одним із перших системних досліджень, у якому мінливі мовні особливості жіночих образів стали об'єктом цілісного аналізу.

Теоретичне значення даного дослідження полягає в тому, що запропонована робота сприяє засвоєнню та сприйняттю інформації про розвиток індійського кінематографу та ознайомленню із зміною ролі жінки та її мовної еволюції у кіно як невід'ємного аспекту висвітлення соціальних реалій. Також дає змогу краще познайомитися з духовними, культурними цінностями і менталітетом індійського народу.

Практичне значення. Результати наукового дослідження можуть бути застосовані при ознайомленні із реаліями життя індійського населення, традиційною культурою Індії та особливостями індійського кіно. Аналіз зміни ролі жінки у кіно та аналіз жіночої мови має широкі соціальні проблеми, що стосуються поводження з жінками у суспільстві, оскільки це рефлексивно щодо норм та умов, що панують в індійському суспільстві. Ця робота допоможе глибше

перейнятися соціальними проблемами цієї країни, а також краще пізнати світорозуміння народу.

Структура та обсяг роботи. Дипломна робота складається зі вступу, теоретичного та практичного розділів, які розкриті підрозділами, висновків та списку використаної літератури. Обсяг роботи складає 82 сторінки. З яких вступ має 3 сторінки, основна частина – 74 сторінки та висновки складають 2 сторінки.

РОЗДІЛ І. ТРАДИЦІЙНИЙ ЖІНОЧІЙ ОБРАЗ ІНДІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ КІНЕМАТОГРАФУ

І.1. Традиційний образ жінки в індійській культурі на початок ХХ ст.

Жінка – дуже важлива частина суспільства, а один із найкращих способів оцінити дух цивілізації – оцінити становище жінки в суспільстві, її силу і славу та визнати її слабкості та обмеження [1].

Індійське суспільство є патріархальним, що визначено в багатьох сакральних текстах: «Закони Ману» [2], «Артхашастра» [3] та інших. Тут чоловіків розглядають як годувальників, а роль жінки обмежується доброю господинею.

За період британського правління тривалістю близько 200 років (до першої половини ХХ століття) було досягнуто значного прогресу в усуненні нерівності між чоловіками і жінками в питаннях освіти, зайнятості, соціальних і майнових прав тощо. Саті (спалення вдови на поховальному багатті чоловіка), парда (мінімізація контакту жінки з зовнішнім світом), жіноче дітовбивство, дитячі шлюби, несправедливе успадкування, рабство, заборона повторного шлюбу вдови та відсутність прав жінок у різних сферах були тими проблемами, які привернули увагу британської влади.

Британські правителі хоч і обмежено, але втручалися в традиційну соціальну структуру індійського народу, проте вони не вжили жодних кроків, щоб змінити статус жінок в Індії. Лише в першій чверті 20 століття вони зробили певні кроки для скасування або зміни деяких соціальних звичаїв за допомогою законодавчих заходів.

Під час британського періоду існувало два великі рухи, які підняли питання про рівний статус жінок. Одним з них був рух соціальних реформ, а інший – рух націоналістів. Варто згадати таких видатних реформаторів суспільства, як Раджа Рам Моган Рой, Кешав Чандра Сен, Відьясагар, Пандіт Рамабай, які започаткували різні рухи щодо емансипації жінок [4].

Впродовж XIX-XX століття були прийняті такі закони, як заборона практики саті, відповідно до якої вдова підлягала спаленню поруч із її померлим чоловіком на похоронному спеціально спорудженому багатті, надано право на повторне одруження вдів, прийнято закон про власність заміжніх жінок.

Видатний реформатор Раджа Рам Моган Рой виступив проти жіночого підпорядкування чоловікам та британському впливу на індійську культуру, і як наслідок цього руху – позиція жінок ще раз зазнала змін. Однак це було досягнуто лише за сприяння Магатми Ганді, який обстоював гендерну рівність. У відповідь на заклик Ганді жінки «відкинули вуаль з обличчя і вийшли з чотирьох стін своїх будинків», щоб боротися за свободу. Результатом було те, що індійська конституція сьогодні дала жінкам рівний статус з чоловіками. Згідно з законом, всі професії відкриті для обох статей. Навряд чи існує будь-яка сфера життя, в якій індійські жінки не брали участь і не показали своєї цінності. Жінки мають право голосу, обіймають посади в державних офісах і конкурують в усіх сферах життя з чоловіками. Це показує, що жінки в Індії є сьогодні більш вільними та рівноправними, ніж раніше. Вони отримали рівність з чоловіками у формуванні свого майбутнього та, як і чоловіки, відповідальні за себе, свої сім'ї та свою країну. Вони отримали більше свободи брати участь у справах країни. Жінки вкладають серце і душу в будь-яку справу.

У 1929 році в дію був введений закон Шарда, згідно з яким шлюбний вік у дівчаток наставав з 14 років, а у хлопців у 18 [5]. Равіндра Натх Тагор подав Меморандум до законодавчої ради задля створення шкіл для дівчаток у кожному передмісті Калькутти. Кешав Чандра Сен виступав за ідею заборони полігамії та заохочував дозволу на повторний шлюб вдів. Ішвар Чандра Сагар також був дуже критичним до системи раннього шлюбу та підтримував ідею поширення грамотності серед жінок. А закон про права на власність індуїстських жінок був встановлений 1939 року.

Іншою важливою особливістю 19-20 століття була спроба соціальних реформаторів привити знання індійським дівчатам. Понад 2000 років, приблизно

з 300 р. до н.е., формальної освіти для жінок практично не було. Лише деякі жінки з вищих каст могли отримати освіту вдома.

У цей період створювалось багато жіночих організацій: Жіноча індійська асоціація (1917), Національна рада жінок в Індії (1920 р.), Всеіндійська жіноча рада (1926), яка продовжували організувати жіночі конференції до 1937 року та Федерації жіночих університету в Індії (1920 р.), метою яких було - стимулювати їх інтереси у громадянському та суспільному житті та сприяння соціальному, громадянському, моральному та освітньому благополуччю жінок та дітей. [6]

Шлях Індії до розширення прав і можливостей жінок і досягнення гендерної рівності почався, коли країна стала суверенною державою в 1947 році. Хоча помітні успіхи були досягнуті завдяки правовим реформам, обізнаністю людей та ініціативам на низовому рівні, та країна ще мала пройти довгий шлях у багатьох сферах розширення прав і можливостей жінок. Все ще були потрібні зусилля для подолання розриву між містом і селом і забезпечення того, щоб жінки в сільській місцевості мали такий самий доступ до освіти, роботи, охорони здоров'я та прийняття рішень, як і їхні міські колеги. Найважчим завданням є зміна ставлення та уявлень, враховуючи, що багато бар'єрів на шляху до розширення прав і можливостей жінок пов'язані з патріархальними та патрилинійними традиціями, які глибоко вкорінені в багатьох суспільствах Південної Азії.

У 1961 році був створений закон про заборону приданого та цього ж року підписано закон про допомогу вагітним жінкам та жінкам після пологів. Згодом жінки отримали право рівних можливостей при прийнятті на роботу. [7]

Внесок жінок у політику та соціальні послуги впродовж ХХ століття також був досить значним. Ми не можемо не згадати ім'я Індіри Ганді, яка так блискуче й яскраво сяяла на небосхилі індійської політики. Вона правила цією країною більше десяти років і вивела Індію переможцем з війни з Пакистаном, що призвело до історичного створення нової країни, Бангладеш. У сфері соціального обслуговування індійські жінки також виконали чудову роботу. Вони послужили стражденному людству, а ім'я Матері Терези не можна не згадати. Вона принесла

Індії Нобелівську премію своїми безкорисливими заслугами перед бідним, знедоленим і стражденним народом своєї країни.

Іноді трапляється, що роль жінки традиційно зводиться лише до народження дітей і створення домашнього затишку, а забезпечують сім'ю чоловіки. Вони ж піклуються про старих батьків, успадковують власність і землю. І хоча в містах, завдяки встановленому законодавством і впливу заходу жінки здобувають освіту, роблять кар'єру і можуть самостійно вирішувати, коли і за кого виходити заміж, в сільській місцевості, що займає більшу частину території країни - все інакше. Економічна відсталість і авторитет вікових традицій «тримають» сільських мешканок в справжньому полоні. Жінці не дозволялося вирішувати, як витратити чи вкласти гроші. Грошей у її розпорядженні ніколи не було. Вона повинна була отримати дозвіл витратити гроші у своїх старших — батька, брата чи чоловіка чи будь-якого іншого чоловіка чи жінки похилого віку в родині.

Місце жінки в індійській культурі вважається дуже почесним, проте в сучасному індійському суспільстві жінка стала супутником чоловічої статі, його відображенням. Жінці досі відводять всього дві ролі: в залежності від віку її сприймають або як окрасу чоловіка, або як мати сімейства - берегиню домашнього вогнища. І в першому, і в другому випадку у жінки немає реального голосу, тобто її життя повністю залежить від волі чоловіка.

Величезна, патріархальна, релігійна Індія, не скоро ще позбудеться гіркоти зневаги і жорстокого ставлення до жінки. Жінки й досі часто – рабині традицій і умовностей. Навіть відносно благополучне становище заміжньої жінки обставлено рядом заборон – чоловік стає наче Бог для неї, адже жінка не повинна працювати, не може мати кращу освіту, ніж він, не може йти по вулиці поруч з чоловіком, завжди потрібно трохи відставати. Індійська жінка називає чоловіка на “Ви“, і ніколи не дивиться йому в обличчя та багато іншого, що робить жіночу долю нестерпною.

Не можна заперечувати той факт, що жінки в Індії досягли значного прогресу за останні п'ятдесят років, але все ж їм доводиться боротися з багатьма недоліками та соціальним злом в суспільстві, де домінуючу роль відіграють

чоловіки. Законопроекти надали дочці та сину рівні частки майна, закон про шлюб більше не розглядає жінку як власність чоловіка, шлюб тепер вважається особистою справою, і якщо партнер відчуває невдоволення, він чи вона мають право на розлучення. Звісно, прийняття закону – це одна справа, а його поглинання колективним мисленням суспільства – зовсім інша справа.

У сучасному світі сценарій виглядає трохи інакше. Дівчата отримують кращу освіту, одяг, необхідні речі та зручності для життя. Але це характерно лише для великих міст. У селах і сьогодні дівчата прикуті до чотирьох стін будинку і виходять заміж у дуже ранньому віці. Дівчат гвалтують, до них пристають і використовують як сексуальні об'єкти, відмовляють у базовій освіті та високому рівні життя навіть в добу високорозвиненого, високо інтелектуального і сучасного суспільства.

Звісно, суспільство не стоїть на місці і погляди людей та світогляди змінюються, жінки борються за свої права, намагаються ламати застарілі уявлення, рухаючись до вільного і рівноправного суспільства. Впродовж історії жінка займає різне положення у сім'ї та у соціумі загалом, поступово розширюючи свої права та можливості самовираження, тим самим дозволяючи собі голосно заявляти, що їй не подобається, що її турбує, на що вона не згодна.

I.2. Зародження гіндімовного кіно і традиційні критерії жіночих образів у ньому.

Фільми мовою гінді в минулому, по суті, зосереджували основну увагу на чоловіках, майже не залишаючи жінками можливості розвиватися як незалежним персонажам. Традиційно ролі жінок у фільмах зводили до простого естетичного споглядання, використовуючи фізичну красу та їх чуттєвість. Деякі кінематографи показували жінок як гламурних ляльок, чия єдина амбіція в житті — привернути увагу досвідчених чоловіків.

Більшості талановитим актрисам доводилося працювати в більш жорстких обмеженнях, в одноразових сценах чи найменш повторюваних ролях.

Поступово жінки почали отримувати належне. Нехтування жінками у фільмах мовою гінді протягом 1960-х і 1970-х років змусило їх боротися за свої права та честь. Сьогоднішня жінка хоче бути почутою, хоче висловлюватися. Тепер жінки грають ту ж роль дружини, мати чи коханої, але спосіб подання сильно змінився. Сучасна жінка індійського кіно більше не терпіла б невірного чоловіка і не вагалася б покинути його.

Протягом свого приголомшливого 100-річного розвитку індійський кінематограф був свідком кардинальних змін у висвітленні жіночих ролей дружини, матері, коханої. Із плином часу жінки також стикаються з новими викликами. Впродовж історії індійського суспільства відбулося багато змін у житті індійських жінок на шляху до свободи і рівноправності, що і відбилося на зображенні їхніх образів у кіно.

Сьогодні жінки готові кинути виклик стереотипам та чи відчувається це в індійській кіноіндустрії та зображенні жінок у фільмах? Як зображується жінка і які повідомлення надсилає масовій аудиторії?

Кінематограф мовою гінді став дзеркалом суспільства. Індійський кінематограф відображає соціокультурні закономірності, тенденції, політичні потрясіння, що впливають на суспільство.

Індійські кінофільми не є лише уособленням рожевих мрій про прекрасну любов, перемогу «хороших хлопців» і поразку класичних лиходіїв, поєднання гучної музики та танців, але це й відображення індійської реальності життя. [8]

У Парижі в 1895 році брати Люм'єр винайшли кінематограф, який мав назву "Moving Picture", де щосекунди змінювались картинки, і почали показ коротких фільмів, від однієї до двох хвилин, і таким чином розпочали еру беззвучного кіно. Через рік брати Люм'єр демонстрували своє відкриття в Мумбаї.

Але протягом наступних п'ятнадцяти років не було жодних місцевих знімальних майданчиків в Індії. "Пундалік" є першим повнометражним індійським фільмом без слів, знятим у 1912 році мумбайським режисером Р.Г. Торном. Деякі кінокритики стверджують, що «Пундалік» не заслуговує честі називатися першим індійським фільмом, тому що це був фотозапис популярної

п'єси на маратхі, а також тому, що оператор — чоловік на ім'я Джонсон — був громадянином Великобританії, а фільм був оброблений у Лондоні.

Тому більшість вважають, що індійський кінематограф бере свій початок з 1913 року із німого фільму “Раджа Харішчандра” — першого в історії індійського повнометражного фільму. Його продюсер, Дадасахеб Фалке – батько індійського кіно, перший індійський кінорежисер та сценарист, який керував зйомками 23-х фільмів впродовж 1913-1918 років.

Впродовж ери німого кіно (1896 – 1930 рр.) в Індії було знято понад тисячу фільмів; однак збереглося лише десять із них, нині відновлені й збережені в національному кіноархіві міста Пуна. [9]

У березні 1931 року був випущений фільм “आलम आरा” (“Світло світу”) – перший фільм, знятий Ардеширом Ірані, який проклав шлях до майбутнього індійського кіно. Цей фільм – це костюмована драма, яка розповідає історію суперництва двох королів і включає багато персонажів, сюжетів і підсюжетів.

Кількість продюсерських компаній почала стрімко зростати, як і кількість фільмів, що випускаються щороку — зі 108 фільмів впродовж 1927 року до 328 фільмів впродовж 1931 року. Незабаром почали з’являтися кольорові фільми, як і перші спроби анімації. Були побудовані гігантські кінопалаці, а також значне зростання відвідувачів.

Більшість фільмів раннього періоду мали міфологічний або історичний характер — боротьба між добром і злом, підкреслення важливості жертви в ім’я істини. Переказ історій, відомих через усну традицію, був важливим елементом успіху міфологічного фільму: рам-ліла (святкування та відтворення подвигів і пригод Рами) і рас-ліла (епізоди з життя Крішни) мають особливий вплив в індійському кіно.

Зміна цієї тенденції відбулася в 1950-х роках. Фільм мовою малааялам “Jeevitha Nouka” («Човен життя») підіймав соціальні та побутові теми, зобразив сімейне життя в Кералі. Фільм мовою малааялам “Neela Kuyil” (“Блакитна зозуля”) 1954-го року зображує історію неймовірного кохання, яке порушує кастові

бар'єри, але піддається соціальному тиску, а головні герої переживають горе через соціальне вигнання.

Пізніше головна увага під час створення фільмів була зосереджена на піднятті соціальних тем, де сюжет ґрунтувався на житті звичайних сімей. 1950-ті роки мають назву – золотий вік індійського кіно. Приклад бачення нової незалежної нації Магатми Ганді та прем'єр-міністра Джавахарлала Неру також був дуже впливовим протягом десятиліття, і багато режисерів ставили собі на меті створити кіно, яке було б соціально значущим. Не дивно, що 1950-ті роки сьогодні вважаються найкращим періодом індійського кінематографа, і ця епоха глибоко вплинула на покоління індійських кінорежисерів, як жодне інше десятиліття з тих пір.

Імпорт з Голлівуду, насамперед бойовики, були високо оцінені індійською аудиторією, і продюсери швидко почали наслідувати їх приклад. Проте екранізовані версії епізодів індійської класики та міфологічної літератури, таких як «Рамаєна» та «Махабхарата», все ще домінували протягом десятиліття.

У 2004 році кінезнавець Ганті писала, що повнометражні фільми створюються приблизно 20-ма мовами в Індії, тому термін «індійське кіно» може стосуватися фільмів, знятих будь-якою мовою серед 22 офіційних мов в Індії. Фільми тамільською, телугу, малайялам і мовою каннада складають майже 60% фільмів, знятих з 1971 року, представляючи найбільший розділ індійської кіноіндустрії⁴. Далі слідує кіно мовою гінді, так званий «Боллівуд», який створює близько 150-200 фільмів із загальної кількості 800-1000 фільмів на рік, тобто 20% від загальної кількості фільмів знятих в Індії».[10]

За словами Ганті, фільми мовою гінді, хоча і складають лише 20% кінематографічного продукту нації, є саме тими, що поширюють національні та міжнародні домінуючі дискурси про індійське кіно та представляють індійське кіно на міжнародному рівні. Гінді є державною мовою Індії, а тому художні фільми мовою гінді стають представниками індійського кіно на будь-якому міжнародному форумі. У суто регіональному контексті самої Індії фільми, зняті мовою гінді, переглядаються по всій країні завдяки спільності цієї мови.

Індійське кіно є найбільшим засобом спілкування митців з населенням, і близько 12 мільйонів людей щотижня переглядають фільми в кінотеатрах і театрах. Враховуючи те, що кіноіндустрія надзвичайно цікавить велику кількість мас, те, з чого і з кого складається ця кіноіндустрія, стає важливим питанням.

Мумбайська кіноіндустрія – це галузь, де домінують чоловіки. Жінки, які залучені у цю галузь, – це насамперед або актриси, або співачки. Ця тенденція змінилася лише впродовж останніх десятиліть, коли жінки відзначились як хореографи, дизайнерки костюмів, редакторки та сценаристки, але їх кількість все ще значно менша в порівнянні з їх колегами - чоловіками.

В індустрії, в якій працює так мало жінок, здається справедливим припустити, що жіночі образи на екрані від режисерів-чоловіків та інших професіоналів-чоловіків матиме гендерні упередження та обмеження, адже лише від режисера – чоловіка залежить те, яку роль виконуватиме жінки на екрані.

Те, що глядачі хочуть побачити у фільмі - це те, що відповідає їхнім переконанням, поглядам та цінностям, які виходять із соціальних рамок, у яких вони живуть.

Так як кінематограф мовою гінді став дзеркалом суспільства, то впродовж своєї історії розвитку Боллівуд бачив, як жіноча головна роль набула різноманітних форм. Але одна річ, яка стає неймовірно важливою, коли ми окреслюємо у свідомості еволюцію жінки у Боллівуді, — це роль погляду глядача, який, у свою чергу, залежить від низки факторів, включаючи політику, соціально-економічну структуру суспільства в той конкретний час і еволюцію культури.

У 1972 року у своїй роботі “Мистецтво бачити“ англійський письменник Джон Бергер писав: «Men act, women appear. Men watch, women watch themselves being watched» (“Чоловіки грають, жінки проживають. Чоловіки споглядають, а жінки смакують те, як їх бачать інші“) [11, стр.47]. Його цитата була використана для інтерпретації репрезентації жінок. Більше того, вона говорить про вплив «чоловічого погляду» на форму мистецтва, яку ми бачимо. Через різницю між кількістю чоловіків і жінок у процесі написання сценаріїв, жіночі персонажі в Боллівуді були представлені через призму переважно чоловічої точки зору.

Гендерні упередження можуть розповсюджуватися десятиліттями. Іноді ще досі здається, що в індійському кінематографі ще залишилися архаїчні уявлення, які існували півстоліття тому.

Кінокритик і письменник Шома Чаттерджі сказав: «Жінки в кіно мовою гідні були декоративними об'єктами, які рідко були наділені почуття волі. Кожен період розвитку індійського кінематографу мав своє уявлення про жінок, але вони здебільшого обмежувалися традиційними, патріархальними рамками. Звичайну жінку майже не було видно у фільмах» [12].

Нову жінку зазвичай зображали як бунтарку. Визначення ідеальної індійської жінки змінюється у фільмах мовою гінді, і воно має змінюватися, щоб пристосуватися до мінливого суспільства. Минуло сто років відтоді, як батьку індійського кіно, першому індійському сценаристу та кінорежисеру Дадасахеб Фалке довелося задовольнитися чоловічим виконанням жіночої ролі в першому індійському повнометражному фільмі «Раджа Харішчандра», знятому в 1913 році.[13]

Сьогодні фільми з проблемним сюжетом з центральними жіночими персонажами насправді є частиною індійського кінематографу. Нині багато режисерів, які знімають подібні фільми – жінки, до прикладу Діпа Мегта, Міра Наїр, Мегна Гулзар, Нандіта Сен та Апарна Сен. Дошлюбні інтимні стосунки, позашлюбні стосунки, спокушання героя, зрада чоловіка, роль незалежної матері-одиначки – це усе про сучасну головну жіночу роль.

Зважаючи на обмеження у правах і можливостях жінок, ігнорування їх потреб і недостатній кількості уваги, вони опинилися в пастці другорядних ролей, проте фільми мовою гінді XXI-го століття показують різні аспекти репрезентації жінок та їх різноманітні ролі в суспільстві.

Відповідно, в свою чергу, кінематограф дає волевиявлення прихованим мотивам жіночої чутливості, її прагненням до свободи, самоповаги, гідності зі зміною ролі в суспільстві.

I.3. Вплив Заходу на розвиток гіндімовного кіно і на образ жінки зокрема

Вплив західної культури почався в Індії ще в 18 столітті, коли британці заснували свою колонію в країні. Західна культура вважається найпрогресивнішою культурою у світі, і вона також почала видозмінювати на свій смак індійське культурне середовище.

Перший рух реформ статусу індійських жінок відбувся протягом дев'ятнадцятого століття. У цей час західна ідея свободи, рівності та братства була запроваджена індійською освіченою елітою шляхом вивчення англійської та контакту з Заходом.

Лідери національного руху усвідомлювали, що визволення країни з-під імперіалізму неможливе без активної участі жінок, які становили половину населення країни.

Більшість соціальних реформаторів і мислителів XIX-XX століть знаходилися під впливом положень ліберальної філософії Заходу, яка підкреслювала принцип договору, а не статусу, раціональний погляд на життя і проблеми, свободу слова, авторитет, визнання цінності особистості та наполягання на правах людини на протигагу її обов'язкам.

Будучи під впливом європейських ідей раціоналізму та прогресу, реформатори намагалися створити нове суспільство, сучасне. Вони почали критичну оцінку індійського суспільства, намагаючись створити нове суспільство, позбавлене соціальних негараздів, таких як полігамія, кастовий поділ, саті, дитячий шлюб, неграмотність - все, що вони вважали, були перешкодами для прогресу жінок.

Вплив Заходу характеризувався також підвищенням рівня писемності та обізнаністю жінок, тобто їх всебічний освітній розвиток; надання жінкам вступати у різні професії; відкидання системи парда, чому потрібно завдячувати соціальним реформаторам.

На додаток до заходів щодо підвищення статусу жінок в Індії, ініційованих британцями, уряд Індії після здобуття незалежності зробив багато кроків (юридичних, соціальних, економічних та політичних), усунувши перешкоди, поставлені на їхньому шляху традиційним минулим. Зусилля соціальних реформаторів та їхніх рухів, започатковані в період залежності Індії від британців, також дали свої плоди. Індійський національний рух також призвів до емансипації індійських жінок.

Вестернізація як модель соціальних змін, які вплинули на кожен сферу життя людей і сягає своїм корінням промислової революції, що почалася у Великій Британії в XVII-XVIII ст., а пізніше цей процес почався в Америці, Франції та Японії. Сучасний світ схожий на глобальне село, в якому різні культури різних суспільств взаємодіють одна з одною. Культурні та соціальні цінності змінюються дуже швидко. У процесі соціальних і культурних змін модернізація відіграє життєво важливу роль, а при модернізації релігійні та соціокультурні цінності замінюються західними.

Під керівництвом багатих західних країн, засобів масової інформації, індустрії моди та навчальних програм, сприйняття краси все більше визначається західними параметрами через такі причини, як глобалізація та високі технології.

Зростання інформаційних технологій змінило ставлення до індійських жінок. Легкість, з якою інформація поширюється по всьому світу через соцмережі та різноманітні сайти на просторах інтернету, вплинула на поглинання різних культур чіткою частиною реальності в епоху сучасності. Індійська культура та західна культура охопили свого роду культурний обмін один з одним, завдяки чому обидві поглинули аспекти кожного.

Це простежується і в кіноіндустрії. Голлівуд значно вплинув на індійський кінематограф. У 1992 році уряд лібералізував попит на фільми, що призвело до зростання іноземного (голлівудського) кіно в Індії [14]. Численні голлівудські компанії разом із багатьма вітчизняними імпортерами почали продавати в Індії фільми, які дублювали не лише мовою гінді, а й іншими регіональними мовами. Індійські режисери також надихались у західних колег і відповідно запозичували

нові елементи. Прикладами таких запозичень є такі фільми, як “यह दिल्लीगी” (“З коханням не жартують”), “चाची 420” (“Тітка 420), “क्रिमिनल” (“Злочинець”) і “अग्नि साक्ष” (“З вогнем як свідком”).

Відбулася повна зміна індійських сімей і суспільства в цілому, а жінка стала незалежною, швидкою, лідером, розумною, сучасною енергійною, особистістю, яка сама приймає рішення. Ці зміни привели до того, що жінка знає, що таке вульгарність, сексуальність та соціальний переворот у поведінці.

Жінка стала такою, що бореться за свої потреби, комфорт і бажання. Її зміна вчора – фактор, який веде до її успіху сьогодні.

Висновки до розділу I

Традиційний образ жінки в індійській культурі в першій половині ХХ-го століття визначався патріархальною системою, яка була глибоко укоріненою соціальними та культурними нормами, які базувалися на релігії та міфології, тому роль жінки була обмежена заняттям домашніми справами та вихованням дітей. Жінки вважалися другорядними громадянами, їх права і можливості були обмежені. Тому у подальшій історії Індії було багато рухів, які працювали над зміною цієї ситуації та підвищенням статусу жінок у соціуму.

Гіндімовне кіно в свою чергу зародилося на початку ХХ-го століття, а традиційні критерії жіночих образів були визначені соціальними та культурними нормами Індії. Кінематограф мовою гінді зазнав багато змін після здобуття Індією незалежності, і жінки відіграли значну роль у його розвитку. З міфологічної драми сюжети змінилися на голлівудські переробки голлівудських блокбастерів. Роль жінки змінилася з акторки другого плану на головну роль у всьому фільмі. У міфологічних фільмах жінки були показані втіленням правоти, вони не могли зробити нічого поганого по відношенні до свого чоловіка чи родини, що бере початок від тогочасних очікувань

суспільства щодо жінок. Кіно мовою гінді довгий період часу зміцнювало патріархальну соціальну систему, постійно зображуючи жінок як покірних чоловікові – це послухні дружини, жертвні матері та пасивні особистості, особи без власної ідентичності, без амбіцій чи цілей, окрім як бути ідеальним прикладом для наслідування для сім'ї. Варто й додати, що Захід також мав значний вплив на розвиток гіндімовного кіно та образу жінки в ньому, особливо в останні десятиліття, внісши свіжі та прогресивні ідеї та погляди, як результат відбулась зміна ставлення до традиційної ролі жінки в сім'ї, що дозволило жінкам у гіндімовному кіно вибирати свій шлях у житті та досягати своїх мрій та цілей.

РОЗДІЛ II. ОБРАЗ ЖІНКИ В ГІНДІМОВНОМУ КІНО ТА СУПУТНЯ ЙОМУ МОВНА СКЛАДОВА.

У фільмах другої половини ХХ століття жінка відігравала ті ролі, які відповідають цінностям, які підтримує індійське суспільство. Жінки в Боллівуді були одновимірними персонажами — хорошими чи поганими. Такі фільми також значною мірою були натхненні релігією та міфологією, коли жіночі персонажі вважалися втіленням чеснот та цінностей, тих, хто не міг зробити нічого поганого. Образ жінки як Сіти, героїні епосу «Рамаяна», неодноразово згадувався у багатьох фільмах після проголошення Індією незалежності. Через ідеї вірності та послуху чоловікові кінематограф мовою гінді успішно екранізував патріархальні цінності. Такі фільми, як “दहेज” (“Придане”) (1950), “गौरी” (“Гаурі”) (1968), “देवी” (“Богиня”) (1970), “बीवी हो तो ऐसी” (“Такою повинна бути дружина”) (1988), “पति परमेश्वर” (“Чоловік як Бог”) (1988), зображували жінок як пасивних, покірних дружин як досконалих фігур і мучениць за свої власні сім’ї.

Тож варто з’ясувати реальні жіночі персонажі у фільмах мовою гінді, їх цінності, ідеали, принципи, мораль, які були занурені в ці фільми. Таким чином, жінки замість того, щоб зображатися як звичайні люди, припідносяться на вищу позицію ідеальних, які не можуть чинити нічого поганого. Їхні образи, бажання, амбіції, почуття, перспективи повністю відсутні на сцені. Вони дійсно зображені як “інші”, оскільки показано, що вони не належать до цього реального і мирського життя. Наприклад:

Героїні Боллівуду здебільшого були домашніми, їм вистачало залишатися щасливими в інституті шлюбу, навіть якщо вони освічені й прагнуть створити власну ідентичність. Цей період не може похизуватись фільмами, де жінки будують свою кар’єру та працюють як професіонали своєї справи. Робота для жінок з’явилася з популярних блокбастерів дев’яностих, де індійські жінки почали виходити за межі дому. Тож в наступних підрозділах варто проаналізувати особливості еволюції жіночих образів та мовних змін, що використовуються для

опису характеру та поведінки жінок у різних періодах гіндімовного кіно, а також їх роль у розвитку сюжетних ліній.

II.1. 1950-60-ті: період формування образу жінки, його ідеалізація та романтизація.

Початок «золотої ери» кінематографу 1950-60-х років характеризується зображенням ідеалістичного суспільства. Країна знаходила свою основу як суверенне суспільство, і ця атмосфера, повна надій та нових починань, проявилася і у фільмах, де зображення індійського суспільства було радше амбіційним, ніж реалістичним. Більшість фільмів, які в той час були вподобані глядачами, були засновані на темах подолання гендерної та класової нерівності. На відміну від наступного десятиліття, жінки відігравали важливу роль у сюжетах, хоч і часто зображувалися через патріархальну призму.

Найкращі режисери того часу, у тому числі Мегбуб Кхан, Бімал Рой, Радж Капур і Гуру Дат, внесли нову глибину в усталені теми, охопили широкий спектр тем і принесли їм особисте бачення. Фільми цього періоду були ліричними та потужними та стосувалися тем, включаючи експлуатацію бідних багатими поміщиками – “दो बीघा जमीन“ (“Два акри землі“, 1953 р.), важливість жертвності та честі – “भारत माता“ (“Мати Індія“, 1957 р.), виживання в великому місті – “बूट पॉलिश“ (“Чистильники взуття“, 1954 р.), недоторканність – “सुजाता“ (“Недоторкана“, 1959 р.), зміна ролі жінки – “मिस्टर एंड मिसेज 55“ (“Містер та Місіс 55“, 1955 р.), міська та сільська мораль – “श्री 420“ (“Пан 420“, 1955 р.), природа проти виховання – “आवारा“ (“Волоцюга“, 1951 р.), та важливість долі – “चौदहवीं का चांद“ (“Повний місяць“, 1960 р.). Ці фільми показують складну та витончену суміш персонажів, сюжетів, ідей та моралі.

Жіноча роль використовувалась як декоративний реквізит і була опорою у багатьох індійських фільмах. Якщо є герой-чоловік, то він на передньому плані, а

головне завдання героїні — поклонятися і обожнювати його. Мова жінок цього періоду була дещо стереотипною та обмеженою. Жінки часто виступали в ролі “добрих” дружин або матерей, які дотримувалися традиційних ролей у сім’ї та мали обмежені можливості в житті.

Наприклад, у фільмі “दो बीघा जमीन” (“Два акри землі”, 1953 р.) [17] головний жіночий персонаж – Парваті – зображена з характерною для індійського кіно м’якою і теплою манерою мовлення, яка відображає її турботливість та бажання допомогти чоловіку в складній ситуації. Наприклад, у сцені, де дружина спілкується зі своїм чоловіком, який повернувся з міста з марною надією на збір коштів для сплати боргів, вона вживає м’які слова, намагається заспокоїти його та дати йому надію: “अब मत रो, मैं तुम्हारे साथ हूँ। हम साथ मिलकर ये मुश्किलें भी पार करेंगे।” (“Не плач, я з тобою. Ми разом подолаємо ці труднощі.”) Вона завжди підтримує його у його боротьбі з бідністю та в нелегкій роботі на полі, відмовляючи продавати його: “ये आपकी जमीन है, आपका अधिकार है। हम आपके साथ हैं और आपके साथ होंगे।” (“Це твоя земля, твоє право. Ми з тобою і будемо з тобою.”), “हमारे जैसे आम लोगों के लिए दुनिया कुछ नहीं करती है, हमें अपने हाथों से सब करना पड़ता है।” (“Для людей, як ми, світ не робить нічого, ми мусимо все робити своїми руками.”) У сцені, коли Бгагван захворів через важку роботу на полі, вона доглядала за ним та надавала йому необхідну допомогу. Вона була завжди поруч з ним у складних ситуаціях, як-от коли вони були в боргах, та підтримувала його у будь-яких ситуаціях: “तुम खेत में काम कर रहे हो, तोह मैं घर की जिम्मेदारी उठा लूंगी।” (“Ти працюєш в полі, тож я займуся домашніми справами.”), “तुम्हारा काम भी मेरा काम है।” (“Твоя робота це і моя робота”), демонструючи безумовну любов і турботу та готовність піти на все, щоб підтримати його: “तुम्हे अपना हाथ बताओ, मैं तुम्हे खिलाऊंगी।” (“Скажи мені, якою рукою ти користуєшся, я тебе нагодую”).

У фільм “श्री 420” (“Пан 420”) [17], знятому у 1955 році, жіночі персонажі відтворюють традиційні стереотипи про роль жінки в індійському суспільстві того часу. Мова жінок була визначена соціальними та культурними обмеженнями, які були загальноприйнятими в індійському суспільстві того часу.

Починаючи з його матері, яка безмежно любить його і допомагає йому зрозуміти реальність життя. Ось декілька її цитат: “तेरे पापा तो तेरे पास नहीं हैं, मैं हूँ ना तेरे पास“ (“Твого батька з тобою немає, але я ж з тобою“).

Однією з найвідоміших жіночих персонажів у фільмі є вдова – Відія, яка живе зі своїми двома дітьми в скромному помешканні. У фільмі вона представлена як традиційна дружина, яка віддана своєму чоловікові і його мрії про успіх у великому місті. Вона не протестує проти того, що він підводить її та дітей, але також не здається перед проблемами і шукає способи допомогти сім'ї. Наприклад, коли Ранбір пропонує продати свої дитячі взуття на вулиці, Раджні відмовляється і пропонує створити власний бізнес: “हम स्वयं इनको बेचकर पैसे कमा सकते हैं। क्यों न अपना कोई व्यापार शुरू करें?” («Ми можемо продати це самі і заробити гроші. Чому б не відкрити власний бізнес?»“). У сцені, коли чоловік біжить від поліції, вона допомагає йому втекти і говорить: “मैं हमेशा आपके साथ हूँ, मेरे पति“ (“Я завжди з вами, мій чоловік“).

Вона говорить, в основному, м'яко та обережно, і її мова відображає її традиційну роль матері та господині. Наприклад, коли її син каже, що хоче стати “багатим і знаменитим“, вона відповідає: “अरे, बेटा, वो तो बड़ी बात हो गयी। आखिर तुम मेरे बेटे हो“ (“О, мій сину, це велика річ. Адже ти мій син.“). По відношенні і до головного героя, її мова є ніжною, чуттєвою та витонченою: “आप अपने अपने सपनों को पूरा करें, मैं आपकी हर ख्वाहिश पूरी करना चाहती हूँ“ (“Ви реалізуйте свої мрії, я хочу втілити кожне ваше бажання“), “तुम एक सपना देखते हो और मैं एक सपना देखती हूँ, हमें अपने सपनों को सच करना होगा“ (“Ти мрієш про щось, а я про щось інше. Нам потрібно здійснити наші мрії.“)

Фільм “मदर इंडिया“ (“Матір Індія“) [17] – індійська кінострічка, яка була випущена в 1957 році. У фільмі зображується життя родини селян в Індії, яка бореться з бідністю та жорстокістю. Фільм показує важливість жінки і те, що жінки ототожнюються з Індією – не дивно.

Радга, як і будь-яка інша жінка, зображена як ідеальна дружина та дівчина-невістка. Її любов до чоловіка порівняна з любов'ю Божою. Друга половина фільму показує Радгу як типову матір, яка виливає свою любов і прихильність на своїх дорослих синів.

Мова жінки в цьому фільмі може бути охарактеризована як м'яка та ввічлива. Її слова завжди повні поваги до старших та виявляють пошану до традицій та культурних цінностей Індії. У фільмі жінка використовує формальну мову, яка вказує на її повагу та шанобливе ставлення до інших персонажів.

Коли головна героїня розмовляє зі своїми дітьми, вона використовує ніжну та лагідну мову, яка відображає її любов до них: “मेरे बच्चो, तुम्हें दुनिया की सारी खुशियां मिलें, तुम्हारे चेहरे पे हमेशा मुस्कान रहे (Мої діти, нехай ви будете отримувати всю радість світу, нехай завжди буде посмішка на вашому обличчі)”, “हम इस देश की माता हैं, हमें अपने बच्चों के भविष्य की चिंता करनी चाहिए” (“Ми матері цієї країни, ми повинні турбуватися про майбутнє своїх дітей”), “एक औरत का बच्चा कभी भूखा नहीं सोता, जब तक उसके पास कुछ न हो” (“Дитина жінки ніколи не засне голодною, до тих пір поки у неї хоть крихта є.”)

Вона відповідальна і поважно ставить до своїх обов'язків і побуту: “हमें अपने काम से सम्मान कमाना चाहिए” (“Ми повинні заробляти повагу через свою роботу”). Наприклад, коли її син запитує, чому її не залишають на роботі, вона говорить: “मेरे पास घर देखने के लिए काम है” (“У мене є робота — піклуватися про дім”).

Героїня також і турботлива дружина, яка турбується за свою родину: “इन्को बेच डालो, थोड़ा बहुत बोझ हल्का हो जाएगा” (“Можеш продати ці прикраси, щоб хоч трохи полегшити тягар витрат для сім'ї”), звертаючись до чоловіка, “ऐसा न कहो, तुम्हारी छाया में मैं कड़ी से कड़ी धूप सहन कर लूंगी - भगवान् के लिए ऐसा न कहो” (“Не кажи так, у твоїй тіні я витримаю найлютіше сонце - ради Бога, не кажи так”), завжди підтримує його. Наприклад, коли її чоловік хоче брати участь у лотереї, вона каже: “भगवान उनकी मदद करें” (“Бог допоможе йому”). Або ж коли лихвар Сукхілал прийшов до неї із пропозицією бути її другим чоловіком, Радга відповіла різко: “राधा के दाम न लगाओ लाला, मरते दम तक भी इज्जत का सौदा नहीं करेंगे” (“«Не оцінюй порядність Радги, не продам честі до останнього свого подиху”). Турботлива Радга і до своїх батьків: “अपनी माँ बाप का नाम बदनाम नहीं होने दूंगी” (“Я не дозволю, щоб ім'я моїх батьків було заплямованим”).

Характерною рисою її мови є використання форм ввічливості, які відображають її повагу до старших та людей, які перебувають у вищому стані.

Наприклад, у фільмі, коли Радга звертається до свого батька, вона використовує слово “पिता जी“, що означає “тато“ у ввічливій формі.

Отже, героїня використовує формальну мову, щоб відобразити свою повагу до старших та культурні цінності Індії, а також ніжну мову, щоб виразити свою любов до своїх дітей та чоловіка.

Фільми цього періоду характеризуються використанням вишуканої та високої лексики. Наприклад, в фільмі “कागज़ के फूल“ (“Паперові квіти“) 1959-го року, головна героїня дуже вишукано говорить про свої почуття: “ये जो कुछ भी है मेरे अंदर जो आपसे चुपाती हूँ न, वो भी सिर्फ आप ही हो जो समझते हैं“ (“Ті почуття, які я ховаю в собі від вас, тільки ви можете зрозуміти“), “अगर तुम मेरी ज़िन्दगी से जुड़े हुए होते तो शायद तुम्हारे लिए मैं सब कुछ होती“ («Якби ти брав участь у моєму житті, я, мабуть, була би для тебе всім»), показуючи готовність жертвувати всім ради своєї коханої людини. А також їх мова рясніє епітетами, метафорами та порівняннями: “आज भी मेरा दिल तुम्हारे लिए तड़प रहा है, जैसे बिन पानी के मछली तड़पती हो“ (“Навіть сьогодні моє серце тужить за тобою, я як риба без води без тебе“) у фільмі “दो बदन“ (“Два тіла“), 1966-го року, додаючи глибини та емоційної насиченості мові жінки, або ж: “उसके बाद मेरी ज़िन्दगी सोने के तारे बन गये हैं, जो नहीं तोड़ सकते“ (“Після зустрічі з тобою моє життя стало наповненим золотими зірками, які не розбити“) у фільмі “आराधना“ (“Богослужіння“), 1969-го року та “जब आप मेरे सामने आते हैं, तो मेरी नज़रें सिर्फ आपकी तरफ़ ही टिकी रहती हैं“ (“Коли ти приходиш до мене, мої очі прикуті лише до тебе“).

В фільмі “मुग़ल-ए-आज़म“ (“Великий Могол“) [17] 1960-го року, мова жінки, зазвичай, відповідає традиційному стилю гінді, яка є досить ліричною та мелодійною.

Персонажі жінок у фільмі, як правило, використовують м'яку, ніжну та витончену мову, що відображає їхню жіночність та чуттєвість. Також, вони використовують певні вирази, які вказують на їхню скромність та підлеглість, особливо у відносинах з чоловіками. У фільмі також можна помітити, що мова жінок має сильний елемент емоційної виразності. Вони часто використовують

високі тони та виразні жести, щоб передати свої почуття та емоції. Це особливо помітно у сценах, де персонажі жінок демонструють свою любов та страждання.

Варто звернути увагу до образу матері принца Саліма, яка використовує формальну та пошанну мову, щоб виразити свою повагу до імператора Акбара, який є її паном та захисником. Вона завжди звертається до нього на “Jalal-e-Majesty” або “Badshah-e-Majesty”, що означає “Величний імператор” або “Імператор Величності”. Наприклад: “जलाल-इ-मेजेस्टी, यह कहने का मतलब है की आपके बदन पे जो कपडे होते है, वह बदन को छुपते है, नज़र नहीं” (“Ваша величносте, це означає, що одяг, який ви носите на своєму тілі, приховує тіло, а не привертає увагу”), звертаючись на ви: “क्या महाबली अपने बेटे का स्वागत जंगी लिबाज़ में करेंगे” (“Чи зустріне ваша величність свого сина у бойовому вбранні?”), “मेरे साहब-ए-आलम कि उम्र चाँद सितारों से भी लंबी हो, मुझे सब कुछ मिल गया” (“Нехай вік мого імператора буде довший за місяць і зірки, я маю вже все.”) . Її мова елегантна та поетична, містить багато урду-слів та виразів, що демонструють її культурну належність. Також використовує високу та іноді офіційну мову: “आप सब को खुशामदीद” – привітанням, що використовується для вітання гостей. В перекладі означає “Ласкаво просимо всіх вас.” Не дивлячись на її високий статус, вона дуже турботлива матір: “इन्ही हाथों ने हमे पला है, यह हमारे लाल है” (“Саме ці руки (мої) виховали його, він є моїм скарбом”), цей вислів використовується для відзначення того, що її син - єдиний і найбільш цінний скарб, який є у неї в житті, “ये न सोचा माँ के हृदय पर इन जखमो को देख कर क्या बीतेगी” (“Навіть і не подумав, що буде на серці матері, побачивши ці рани”), побачивши рани на тілі сина.

Також вона використовує поетичні вирази та мелодійні ритми. Наприклад, вона каже: “दिल-इ-बर्बाद, मस्तान-इ-आलम”, що означає “Зруйнований світ, самотній в світі” у відповідь на запитання імператора Акбара про її стан.

Наступний жіночий образ – Анаркалі, закоханої у принца Саліма, використовує пристрасну та романтичну мову, щоб виразити свої почуття до нього. Вона говорить про свої почуття з великою емоційністю та використовує високопоетичну мову. Наприклад: “जब प्यार किया तोह डरना क्या, जब प्यार किया तोह डरना क्या, प्यार

किया कोई चोरी नहीं की, छुप छुप आहें भरना क्या“ (“Якщо я закохалась, то чого боятись? Я закохалась, не вкравши щастя, чому ж тоді треба приховувати свої почуття?“), ““तुम्हारी आँखों में अब तक मेरे प्यार की तस्वीर है“ (“У ваших очах все ще є зображення моєї любові“). Мова її рясніє епітетами: “इश्क कुरबानी है, रगों में दौड़ता हुआ लबों की लड़ाई है, दिल की दुनिया में फ़साना है“ (“Кохання - це жертва, це пристрасть вуст, що біжить по венах, це пастка в світі серця“). Вона демонструє свою вірність та готовність жертвувати за своє кохання: “मैं एक नादाँ गवार औरत हूँ“ (“Я проста нерозумна жінка“), “आप की सेवा में हाज़िर हूँ“ (“Готова Вам служити“) описує свій стан перед імператором, враховуючи її соціальний статус.

Отже мова жінок відображає їхній соціальний та культурний контекст. Вони використовують більше форм ввічливості у спілкуванні з чоловіками. Наприклад: “आप हुकुम करें, मैं आपकी आज्ञा का पालन करूंगी“ (“Ви веліть, я буду виконувати ваші накази“), “हुज़ूर, आपकी कृपा से मैं अभी भी ज़िंदा हूँ“ (“Господаре, завдяки вашій ласці я досі жива“), що відображає вдячність та підтримку, яку жінки могли отримувати від чоловіків, а й відданість, яку вимагали від жінок того часу.

Мова жінок в ті часи була більш формальною та ввічливою, і вони використовували багато традиційних термінів та виразів, які виражали повагу та підлеглість. Наприклад, жінки вживали слова “जी“ для вираження поваги до своїх старших, а також “आप “ (“ви“) замість “तुम “ (“ти“) для виявлення ввічливості в спілкуванні.

Також важливим аспектом мови жінок в тих часах була їхня тонкість та душевність. Вони використовували багато емоційних виразів, щоб виразити свої почуття та емоції. Наприклад, вони часто вживали слова “प्यार“ (любов), “दुःख“ (печаль), “खुशी“ (радість) та “आंसू“ (сльози), щоб виразити свої почуття.

Отже, мова жінок в гіндімовних фільмах періоду 1950-1960 рр. відображала соціально-культурний контекст того часу, в якому жінки виступали в ролі “підлеглих“, але в той же час вони також були виразними та емоційними в своїх висловах.

II.2. 1970-ті: бурхливий розвиток кіноіндустрії, зміна уявлень про жінку та поява нових образів.

Індійське кіно 1970-их років пишається такими режисерами, як Сіппі, Хрішікеш Мукерджі, Б.Р. Ішара та Віджай Анандом. Відомий індійський режисер Ш'ям Бенегал прославився фільмами “अंकुर” (“Паросток” 1974 р.), “निशांत” (“Кінець ночі”, 1975 р.), “मंथन” (“Пробудження” 1976 р.), “भूमिका” (“Роль”, 1977 р.) і “जूनून” (“Одержимість” 1979 р.), внісши дозу кастової політики в свої перші три фільми.

Впродовж 1970-80-х років ідея зображення ідеалістичного суспільства минулого десятиліття поступово відходить на другий план, поступаючись місцем більш реалістичному зображенню жінок. Це період, коли жінкам у Боллівуді значною мірою відводилася роль матері або покірної дружини, яка зазнає насмішок і гноблення через своє замовчування, яка, не сказавши жодного слова, зазнала психічних, а часто й фізичних тортур від членів своєї родини. Їхнє мовчання перед обличчям такого болю було проголошено як чеснота, якою повинні володіти всі жінки.

У 1960-х роках все більше героїнь почали з'являтися в ролі лікарів, вчителів чи соціальних працівників. У 1970-х роках все більше фільмів мовою гінді почали зображати працюючих жінок із нижчого та середнього класів. Кілька провідних актрис займалися різними професіями - відома індійська актриса Джая Баччан була жінкою, котра точила ножі у фільмі «जंजीर» (“Браслети”) і співачкою в фільмі «अभिमान» (“Гордість”), дата виходу яких 1973 рік, Хема Маліні була сільським водієм кінського екіпажу у фільмі 1975-го року – “शोले” (“Помста і закон”) та генеральним менеджером компанії в фільмі 1978-го року – «त्रिशूल» (“Тризуб”), Ракхі Гулзар зіграла роль корпоративного секретаря в фільмі «त्रिशूल» (“Тризуб”) і лікаря в фільмі 1979-го року – «काला पत्थर» (“Чорний камінь”). Один з успішних режисерів того часу, Басу Чаттерджі, часто зображував своїх героїнь як

працюючих жінок – як-от образ у фільмі 1976-го року – «छोटी सी बात» (“Незначна справа“).

Зазвичай жінки у фільмах говорили м'якою і приємною манерою, демонструючи підлеглисть і слухняність перед своїми чоловіками та батьками. Вони використовували повчальні та піднесені слова, щоб виражати свої почуття, зокрема, любов і сум.

Значна увага приділялася релігії та традиціям, і часто жінки говорили про свою відданість своїй культурі і родині. Вони також відтворювали типові стереотипи про жінок як слабких і беззахисних і часто виступали як жертви насильства та дискримінації.

Важливо також зазначити, що це був також період, коли тодішній прем'єр-міністр Індіра Ганді оголосила надзвичайний стан, скасувавши громадянські свободи та піддавши цензурі пресу. Невизначеність часу, виявлялася й через те, як жінки зображувалися на екрані, зображуючи її як більш традиційну фігуру матері. Два фільми, які підтверджують цю думку: «सीता और गीता» (“Сіта та Гіта“) 1972-го та «जय संतोषी मा» (“Слава богині Сантоші“) 1975-го років.

Щодо “सीता और गीता“ (“Сіта та Гіта“) [17] — боллівудський фільм, випущений у 1972 році, про історію двох сестер-близнючок Сіти та Гіти. Вони були розлучені при народженні через нещасливі обставини в житті їхніх батьків. Можна чітко побачити, що Сіта жила в багатій родині, проте була нещасною, вона дуже поважала свою сім'ю, що відображається в її різноманітних діалогах, таких як: “जी आप रख दीजियेगा, में दोपहर तक कर दूंगी“ (“Так, Ви залишайте, я зроблю до полудня“), незважаючи на те, що обраний чоловік її батьками не поважає її взагалі, але все одно вона розмовляла з ним з повагою. Навіть коли Ранджит поведився з нею не найкращим чином, вона відповідала доволі ввічливо: “रंजीत बाबू आप यहाँ से चले जाइये“ (“Ранджит, будь ласка, вийдіть звідси“), звертаючи на ви.

Сіта росте зі своїми багатими, але жорстокими тіткою та дядьком, а Гіта росте на вулиці як дрібна злодійка. Дві сестри випадково зустрічаються та вирішують помінятися місцями: Сіта збирається жити з прийомною сім'єю Гіти, а

Гіта збирається жити з жорстокими родичами Сіти, навіть після того, як Сіта поводитися шанобливо з хлопцем Ракою, який їй почав подобатися: “लाइए ना, कमीज दीजिये में सी देती हूँ” (“Давайте сюди сорочку, я зашию”), “मुझे डर लग रहा है कोई मुझे तुमसे छीन ना ले” (“Рака, я боюся, щоб мене хто не забрав у тебе”), де вона запитує дуже м'яко, що і відображає те, що більшість жінок були дуже турботливими та шанобливими впродовж цього періоду створення гіндімовного кіно. Вона також просила Раку піти до храму в діалозі: “दुनिया वालो को तमाशा दिखाने का टाइम है, और वो भगवान जिसके सामने ये दुनिया तमाशा है, उसके लिए टाइम नहीं? थोड़ा सा भी नहीं ?” (“Є час показувати видовище людям світу, а немає часу на того Бога, перед яким цей світ є видовищем? Навіть трішечки?”), що також свідчить про те, що жінка була доволі релігійною та піклувалась про чоловіка більше, ніж у сучасних фільмах. Це знову можна побачити, коли Сіта говорила хлопцю кинути пити, оскільки вона піклується про нього та розмовляє з повагою: “कौन कहता है तुम्हारा कोई नहीं है, राका क्या तुम ये पीना नहीं छोड़ सकते? कृपया” (“Хто сказав, що в тебе нікого немає, Рака, ти не можеш кинути це пиття? Будь ласка!”)

У той час як Гіта також мала характеристики Сіти, вона була більш різкою і говорила з непокорюю про те, що її не влаштовує: “क्या तू मेरी टांग तोड़ेगा, अपने आप को दादा समझता है” (“Це ти мені ноги переламаєш? Ти думаєш, ти тут господар?”), що свідчить про те, що образ Гіти є більш винятковим у кіно в цього десятиліття, оскільки впродовж цього періоду важко знайти такі ж жіночі образи, які були б більш зухвалими й різкими з чоловіками. Але також можна побачити, що вона все ще дбала про ті цінності, які відображають поведінку жінки по відношенню до чоловіка в ці десятиліття, коли вона ніжно зверталась до чоловіка: “बात है, तुम तो कोई बहुत बड़े आदमी लगते हो” (“Справа в тому, що ти виглядаєш дуже великим чоловіком”), і можна побачити, якою жорстокою та чутливою може бути жінка у фільмах цих десятиліть, якщо якийсь чоловік має погані наміри щодо неї, що можна побачити в репліці до Ранджета: “आज तेरी खाल खींच कर भूसा ना भर दिया तो” (“Сьогодні, от побачиш – здеру шкіру і наб'ю соломою!») та “कायर तू मुझ से आज रहम की भीख मांग रहा है जिस पर तुझे कभी रहम नहीं आया” (“Боягуз, ти благаєш сьогодні милості в мене, кого ти ніколи не милував”).

Контраст між характерами Сіти та Гіти можна чітко побачити в цих діалогах, однак обидві вони поважали та дбали про близьких людей, не зважаючи на різну вдачу.

У фільмі жіночі ролі представлені як різні погляди на традиційні ролі жінок у індійському суспільстві. Сестри розбивають традиційні стереотипи та ілюструють, що кожна жінка може вибрати свій власний шлях в житті, адже одна представлена як така, що дотримується стереотипних ролей, які призначені для жінок в індійському суспільстві – вона займається домом та береже традиції, а інша – є більш прогресивною та незалежною, ставить свої особисті цілі та амбіції перед соціальними очікуваннями.

Наступний фільм — “जय संतोषी माँ” («Слава богині Сантоші») [17] 1975-го року, який показав перші паростки фемінізму. На початку кінострічки демонструється «Світ богів», який додав передісторію до народження богині Сантоші, дочки Ганеші. Коли будь-хто характеризує спадкоємця, перше, що спадає на думку, що це чоловік, проте фільм починається з того, що жінка стає об'єктом поклоніння.

Боллівуд 1970-х був сповнений недолугих лиходіїв, розлючених чоловіків і дівчат у біді. Однак дивовижним чином серед цієї приголомшливої форми популярної розваги виник цей бюджетний і незалежний фільм. Впродовж фільму глядач зустрічається з дівчиною Сат'яваті, найбільш відданою богині Сантоші, яка є втіленням доброти, милосердя та безкорисливої любові. У фільмі Сат'яваті зображується як добра та невинна дівчина, яка пройшла безліч випробувань, щоб довести свою вірність та відданість своєму чоловікові. До прикладу, вона зверталась до батька з наступними словами, описуючи свого коханого з неймовірною щирістю, захватом та повагою: “हां पिताजी वो सच-मुच हीरे जैसे है, लाखो मै एक” (“Так, тату, він справді як діамант, один на мільйон”), “पिताजी जिन्होंने माता संतोषी का गुन गाकर, सबका मन मोह लिया था और पिताजी इन्होंने उस नीच आदमी से मेरी रक्षा भी की” (“Батьку, він порадував усіх, співаючи хвалу богині Сантоші, а також захистив мене від того підлого чоловіка”), а вперше побувавши в домі чоловіка, вона вимовила: “नहीं तो, ये तो खुशी के आंसू है” (“Ні-ні, це сльози щастя”), виражаючи своє задоволення та прихильність: “नहीं पिताजी, मैं

सोनपुर नहीं चलूंगी, वो कह गए है मेरी प्रतीक्षा करना मैं जल्दी ही वापिस आऊंगा“ (“Ні, батьку, я не піду в Сонпур, він сказав, що якщо я буду його дуже чекати, то він швидше повернеться“), з сумом розповідаючи про свою тугу за чоловіком.

Вона говорить м'яко та ввічливо, використовуючи вирази поваги та любові до свого чоловіка, родини та богині. Один із прикладів її мови - це, коли вона звертається до свого чоловіка, вона вживає високий та поважний титул “पति जी“, що означає “шановний мій чоловік“. Наприклад, у фільмі, коли її чоловік запитує її про її потреби, вона відповідає: “पति जी, मेरे लिए आपका प्यार ही पर्याप्त है“ (“Чоловіче, мені достатньо твоєї любові“). Більше того, вона звертається до нього на “ви”. Вона є прекрасною дружиною, яка завжди підтримує свого чоловіка і виступає за єдність: “आप क्रोध त्याग कर, अपने भाई और भाभियो से मेल कर लीजिये“ (“Залиште свій гнів і помиріться з братом і невісткою“), навіть незважаючи на жорстокі тортури від членів сім'ї її чоловіка, коли він був далеко від неї і не міг захистити її: “देवऋषि! नहीं-नहीं, मुझे मर जाने दीजिये, मुझे मर जाने दीजिये“ (“Боже, дай мені померти“).

Сатьявати зображується як символ жіночої сили та відданості, яка готова пройти будь-які випробування, щоб зберегти своє подружжя та забезпечити щастя своїй родині. Її персонаж також демонструє важливість віри та релігії у житті індійських жінок: “मैं तोह बस यह चाहती हूँ की हमारी संतोषी माँ हमारी हर मनोकामना पूरी करें“ (“Я просто хочу, щоб наша богиня виконувала всі наші бажання“).

Цей фільм не закриває очі на проблеми, з якими стикаються жінки, включаючи жахливу проблему спроби зґвалтування Сатьявати: “हां पिताजी, उस नीच ने मेरी इज्जत लूटने की कोशिश की थी, लेकिन इन्होंने अपनी जान पर खेलकर मेरी रक्षा की“ (“Так, батьку, той негідник намагався мене зґвалтувати, але Біраджрам захистив мене, ризикуючи своїм життям“). Фільм, який просто зображає ідеальний світ, який жінки хотіли б побудувати, зображає і спробу зґвалтування і означає, що жінки були сексуальними об'єктами і не могли захистити себе від сексуальних домагань чоловіків без допомоги іншого чоловіка.

У фільмі ще один жіночий образ – богині Сантоші, мова якої має святковий, урочистий тон та виражає її божественну силу та мудрість: “सद्गुरु देवो विष्णुर्जी साधना मार्ग

दर्शक“ (“Великий учитель - божество Вішну, він показує шлях практики.“, “शुभ समय में आये हो“ (“Ви прийшли у благодатний час“), “जिनका तुम सदैव ध्यान करते हो, उन्होंने तुम्हे बचाया है“ (“Той, про кого ти завжди молишся, врятував тебе“).

Отже, однією з відмінностей жіночої ролі в цьому фільмі є те, що жінки є центром уваги і мають значний вплив на розвиток сюжету та вирішення конфліктів, зокрема головна героїня Сатьяваті, яка є центральним персонажем фільму, допомагає іншим жінкам, виступає в ролі посередника між різними персонажами та допомагає вирішувати конфлікти. Іншою відмінністю є те, що фільм відображає традиційну культуру Індії, де богиня Сантоші є символом жіночої сили та могутності. Це відображається у тому, як Сатьяваті та інші жінки в фільмі сприймають та підтримують цю культуру. У попередніх більш старих фільмах жінки зазвичай не мали такого активного ставлення до своєї культури та традицій.

У наступному фільмі “शोले“ (“Помста і закон“) [17] 1975-го року Басанті є однією з ключових жіночих героїнь в індійському фільмі, який вважається одним з найвпливовіших індійських фільмів всіх часів. Вона - відома танцівниця, збирається поїхати на нову роботу в гірське містечко Рамгарх зі своїм коханим чоловіком Вірою, і наміри головного героя одружитися з вдовою вже були революційними.

Проте на їхній шлях натрапляють банда злочинців, а Басанті у ході подорожі демонструє свою витривалість та визначеність, незважаючи на труднощі, які їй доводиться пережити. Вона відстоює свої права як жінки та показує, що вона не менш сильна за своїх чоловічих товаришів: “हाँ तो क्या हुआ अगर बदला नहीं लिया, उन्हें लिया न लेकिन मुझसे लीजिएगा“ (“Так що, якщо ти не помстився, то не забудь зробити це від мене“).

Також героїня поважає та допомагає старшим: “हां हां तो क्यों नहीं देगा सहारा क्यूंकि गांव में ऐसा कौन है जो आपकी इज्जत नहीं करता हो“ (“Так-так, всі вас підтримують, бо хто вас у селі не поважає?“), не соромиться робити компліменти: “तुम तो बड़े निशानची लगते हो!“ (“Здається, ти чудовий стрілець“), залишаючись досить милою та наївною: “जो मैं आम बोलू, तुम गोली मार के तोड़ सकते हो? (“Ти можеш пострілом збити те манго, яке я покажу?“), “यूँकि बड़ी अजीब

बात कही तुमने, आँखे बंद करके आम दिखाई देता है क्या? (“Ти сказав дуже дивну річ, як можна побачити манго, заплющивши два ока?”), але реагуючи на флірт з боку чоловіка, вона залишається недоступною та сором’язливою: “यूँकि हम सीख तो रहे थे गोली चलाना लेकिन अब हमें दाल मैं कुछ काला लग रहा है” (“Взагалі-то я вчилася стріляти, але тепер бачу, що відбувається щось інше”).

Басанті також є важливим символом жіночої сили, маючи доволі виразну мову, яка відображає її характер та особистість. Одним з прикладів її мови є її відповідь на запитання про її попередню роботу, де вона відповідає з впевненістю та гордістю: “वे मुझे डांसर कहते हैं और मैं अच्छी तरह जानती हूँ कि मुझे अपना काम कैसे करना है” (“Мене називають танцівницею, і я дуже добре знаю, як виконувати мою роботу”), вказуючи на її впевненість у своїх здібностях. Інший приклад її впевненості - її спілкування зі своїм коханим Віром, коли вона нагадує йому про їхні зобов'язання та плани на майбутнє. Вона каже: “हमें एक नई नौकरी ढूँढनी है और अपनी स्वतंत्रता को बनाए रखना है। मैं दूसरे लोगों पर निर्भर होकर नहीं जी सकती” (“Ми повинні знайти нову роботу і зберегти нашу свободу. Я не можу жити залежною від інших людей”), показуючи, що вона має власні цілі та прагне до незалежності, і вона не готова жертвувати цим ради когось іншого.

Ще один жіночий образ – тітка Басанті, яка має дуже сильний та рішучий характер, що відображається в її мові та діях. Один з прикладів того, як Тітка Басанті відноситься до своєї внучки, – це її стурбованість за долю дівчинки в розмові про її шлюб: “अरे बेटा बस इतना समझ लो की घर मैं जवान बेटी पत्थर की सिल की तरह होती है, बसंती का बिहा हो जाए तो चैन की सांस लूँ” (“Ой, синку, тільки зрозумій, що маленька донька - це як камінь у моєму домі, я можу спокійно зітхнути лише після одруження Басанті”), “बुरा नहीं मानना इतना तो पूछना ही पड़ता है कि लड़के का खानदान क्या है, उसके लक्षण कैसे है, कमाता कितना है” (“Не засмучуйтеся, але важливо нам запитати сімейне походження чоловіка, який у нього характер, скільки він заробляє”), що вказує на те, як вона любить і піклується про свою племінницю, турбується про її безпеку і щасливе майбутнє. Вона є символом сильної, незалежної жінки, яка бере на себе відповідальність за свою родину та свою племінницю, не залежить від чоловіків та здатна приймати важливі рішення.

Загалом, у фільмі жінки мають свої власні думки та прагнення, і вони допомагають чоловікам у боротьбі проти зла, проте все ще відіграють досить обмежену роль і не мають великого впливу на хід сюжету. Проте все ж жіночі образи почали набувати більш “сильних” відтінків, що відображає мінливі стереотипи в ролі жінок в цілому.

Наступний фільм “त्रिशूल” (“Тризуб”) [17] 1978-го року, де перший жіночий образ, який ми бачимо – Шанті, яка представлена як незалежна жінка, яка працює та живе самостійно, це поважаючи себе секретарка середнього класу, яка просто прагне любові, надійності та визнання з боку батьків чоловіка перед шлюбом: “पिताजी कह रहे थे आप अपनी माता जी को साथ लाने वाले थे आज, मैं उससे मिलना चाहती हूँ” (“Батько казав, що ти збираєшся взяти з собою сьогодні маму, я хочу з нею познайомитись”), а також показуючи своє обурення небажанням чоловіка знайомити їх: “तो फिर क्या ज़िंदगी भर बात नहीं करोगे?” (“Тоді ти не будеш говорити до кінця життя про мене?”).

Проте, через складну ситуацію з батьками коханого, вона залишається одинока, в той час як він одружується на багатшій жінці, але тим не менш, вона є символом любові та жертвності, оскільки вона готова відмовитися від своєї любові: “शादी मुबारक हो, तुमने मुझे अपनी शादी में बुलाया तक नहीं” (“Щасливого шлюбу, ти навіть не запросив мене на своє весілля”), “अब इन बातों में क्या रखा है राज, जो होना था वो हो चुका, अब क्या बचा है कहने सुनने को” (“Тепер який сенс в цих речах, те, що мало статися, сталося, тепер що залишилося казати?”).

Шанті також виражає важливість сім’ї та поваги до батьківських бажань у індійській культурі. Будучи матір’ю, вона добре виховала свого сина, живучи своє життя по совісті: “मेने ज़िंदगी में तुझसे कुछ नहीं छुपाया इसलिए मैं अपनी किसी बात से शर्मिदा नहीं हूँ” (“Я ніколи в житті від тебе нічого не приховувала, тому я нічого не соромлюся”).

Наступні жіночі образи – Каміні, багата спадкоємка та дружина бізнесмена, також є достатньо прямолінійною та відкритою: “ऐसा भी क्या काम दो वर्ष बाद बेटा वापस आ रहा है और आप एयरपोर्ट तक नहीं चलेंगे?” (“Яка робота настільки важлива, що ваш син повертається додому за два роки, а ви навіть не зустрінете його в аеропорті?”), показуючи своє невдоволення відповіддю чоловіка, проте не підіймає істерики і поводить себе

слухняно: “मैं अकेला जाऊंगी, ठीक है” (“Я сама поїду, добре”), або ж дочка цього бізнесмена – Баблі, яка поводить себе впевнено та говорить те, що дійсно думає, не приховуючи: “मैं बच्चा नहीं हूँ कि मेरे पिता मेरे भाग्य का फैसला करें” (“Я не дитина, щоб батько вирішував мою долю”), або ж ще один образ – Гіти, яка також працює секретарем, смілива та не боїться постояти за себе перед начальством: “माफ़ कीजियेगा सर, आपको कोई हक़ नहीं पहुँचता कि आप मुझ पर ये झूठा और गलत इल्ज़ाम लगाए। मैं अपना काम, अपनी नौकरी पूरी ईमानदारी के साथ करती हूँ” (“Вибачте, сер Радж Кумар, ви не маєте права висувати мені це неправдиве та неправильне звинувачення. Я виконую свою роботу, свої задачі, цілком чесно”), прямолінійна і доволі самодостатня: “तुम मुझे काम क्यों ऑफर कर रहे हो? तुम कही ये सोच रहे होंगे मेरी नौकरी तुम्हारी वजह से गई है इसलिए ना, इसकी जरूरत नहीं है” (“Чому ти пропонуєш мені роботу? Мабуть, думаєш, що я втратила роботу через тебе, через це? Не потрібно!”), або ж дочка власника великої компанії – Шіталь, яка є досвідчена та цілеспрямована: “जी हां, मैं इस कंपनी की जनरल मैनेजर हूँ” (“Так, я генеральний директор цієї компанії”), вміє відмінно фліртувати: “आप तो सच-मुच आसमान पर बैठा देते है मुझे और मैं दिल ही दिल में सोचती रहती हूँ कि मुझमे ऐसी क्या बात है” (“Ти дійсно змушуєш мене літати в небі, і я продовжую думати про те, що ж є особливим у мені”), “शेखर अगर तुम ये समझते हो कि तुम शादी के लिए कहोगे और मैं फ़ौरन हां कह दूंगी तो तुम बिलकुल ठीक समझते हो” (“Шекхар, якщо ти думаєш, що будеш просити одруження, а я відразу скажу так, то ти думаєш абсолютно правильно”) та влучно використовувати сакразм: “शेखर मैं समझ गई हूँ आज अगर मैं आप के साथ लंच पर नहीं गई तो दुनिया भर की औरतो की आज़ादी और तरक्की पर बहुत बुरा असर पड़ सकता है और मैं ऐसा नहीं चाहती हूँ इसलिए मैं आज आपके साथ लंच पर ज़रूर चलूंगी” (“Шекхар, я розумію, що якщо я не піду сьогодні з вами на обід, це може сильно вплинути на свободу та прогрес жінок у всьому світі, і я не хочу цього, тому я точно піду сьогодні на обід з вами”)

Отже, в фільмі багато жіночих персонажів з різними рисами характеру, що впливають на їх мову. Жінки з вищим соціальним статусом говорять розкішною і м'якою мовою та з приглушеною емоційністю, уникаючи суперечок та конфліктів з чоловіками. Вони також використовують більш ввічливу та повільну мову, ніж їхні чоловіки, хоча також є жіночі персонажі, які виражають свої думки та емоції

більш відкрито. Вони використовують більш різноманітну мову та виявляються більш незалежними від чоловіків. Вони можуть вільно висловлювати свої думки та вимагати своїх прав.

Наступний фільм “काला पत्थर“ (“Чорний камінь“) [17], знятий 1979 року, показує декілька жіночих персонажів, їх ролі не є ключовими, але найбільш помітним серед жіночих персонажів є головна жіноча героїня – Чанно. У фільмі жінка зображується як дуже сильна і незалежна особа, яка бореться за свої права та права свого чоловіка.

Далі ми можемо простежити природу образу Чанно, спершу в тому, що вона працевлаштована – продавець ювелірних прикрас: “अच्छा, में साथ में चूड़ियाँ भी बेचती हूँ, चाहिए?“ («Добре, я разом з цим продаю браслети, потрібно?»), відповідаючи дещо в саркастичній манері. Далі варто звернути увагу як вона спілкується з чоловіками, до прикладу з робітником шахти Віджаєм: “विजय, मेने आजतक इतनी अँगूठिया बेची है लेकिन तुमने एक ना खरीदी अरे एक लेकर तो देखो सारी तमन्नाए पूरी हो जाएंगी, दू लो लो“ (“Віджай, я продала стільки каблучок, але ти ще не купив жодної, візьми одну і подивись, усі твої бажання здійсняться, бери дві“), де чітко видно, що жінка доволі відверта, дещо наївна, але все ж дуже шаноблива, коли розмовляє з ним. Також можна простежити її неслухняність, що відображається, коли вона відповідає Віджаю: “लो और सुनो, तुम्हारे जैसे दो-चार और मिले तो चल चुका धन्नो का धंधा“ (“Візьми і послухай, якщо знайдеться ще двоє-четверо таких, як ти сам, тоді бізнес Дханно закінчиться“), “यही लक्षण रहे तुम्हारे तो वो कड़े भी जल्द ही पहन लोगे“ (“Якщо ти будеш продовжувати робити подібні речі, ти скоро одягнеш ті браслети з наручниками“), попереджуючи про можливі наслідки, але важко знайти будь-яку образливу чи занадто відверту мову з її уст, як у сучасних фільмах Боллівуду. Але варто зауважити ще один важливий момент: жінки не такі наївні, як у перші десятиліття, що можна побачити, як Чанно намагається продати свої товари власнику магазину - “क्या बात कर रहे हो हो भैया, ये अंगूठी सीधे हाथ की तीसरी अँगली में गई तो समझो किस्मत आ गई मुट्टी में ये देखो, अब देखना इसका कमाल“ (“Про що ти говориш, брате,

ця каблучка одразу на третій палець руки, тоді зрозумієш, що удача на твоєму боці, подивись на це, це диво“).

Наступний персонаж – лікар Судга, якій характерна м’якість, турбота: “जखम बहुत गहरा है,, में तुम्हे बेहोशी का इंजेक्शन दे देती हूँ“ (“Рана дуже глибока, я тобі зроблю укол від непритомності“), “उसने मुझ से बदतमीज़ी की ना, में तुमसे कह रही हूँ भूल जाओ, मैं तुम्हारे लिए कोई समस्या नहीं चाहती“ (“Він погано зі мною поведився, але я кажу тобі забути це, я не хочу тобі проблем“), та наївність: “तुमने आजतक ये अंगूठी नहीं खरीदी, तुम्हे सपना देखना अच्छा नहीं लगता?“ (“Ти ще не купував цю каблучку, тобі не подобається мріяти?“).

З іншого боку, персонаж Аніта, яка працює журналістом і є більш вільною дівчиною, приїхала в село, щоб працювати і писати статті про гірничодобувну компанію, де вона зустріла свого старого друга по коледжу Раві, який працював у тій же компанії. Для неї було важливо, щоб чоловік її помітив, надав уваги: “तुम हमारी बड़ी इंसल्ट कर रहे हो, ज़रा भी खुश नहीं हुए हमें देख कर ये क्या बात हुई, हाँ!“ (“Ти мене дуже ображаєш, ти зовсім не радий мене бачити, що сталося?“), тим самим образившись, що він не надав їй значення. Але з іншого боку, оскільки вона була журналісткою і їй не подобалися умови робітників у вугільній шахті, і прямо сказала власнику, що це вона написала негативну статтю: “ज़ाहिर है हमने लिखा है वर्ना ये अखबार वाले हमारा नाम क्या यूँ ही दे देते“ (“Звичайно, це написала я, інакше чому газета буде писати моє ім'я в статті“), що свідчить про те, що жінка ставала все більш жорстокою та самовпевненою впродовж цього періоду та доволі амбіційною: “देखो भई ऊपर से हम कैसे भी दिखाई दे, अंदर से बहुत देशभक्त है बहुत बड़-बड़ कर रहा था बुढ़ा, हमको आ गया गुस्सा - खरी-खरी सुना दी“ (“Дивись, брате, як би я не виглядала ззовні, я дуже патріотична зсередини, старий базікав зайве, я розсердилась і висказала все, що думаю“). В ситуації з чоловіком вона завжди говорила про те, що її турбує: “तुम हमारी बड़ी इंसल्ट कर रहे हो!“ (“Ти мене дуже ображаєш!“), в іншій сцені з чоловіком Раві вона вчинила доволі сором’язливо, але й і з іншого боку дещо хитро: не запитувала його напряду чи хоче він жити разом, але сказала, що втратила роботу: “लेकिन अब सवाल ये है कि वहाँ से तो हम निकाल दिए गए है अब या तो हम वापस चले जाए वरना हम रहेंगे

कहाँ?“ (“Але тепер питання в тому, що нас звідти виселили, тепер або повертатися, або де будемо жити?“), що вказує на те, що навіть освічена жінка соромилася відкрито ділитися почуттями з чоловіками, на відміну від сучасних фільмів.

Загалом у фільмі показано, що жінки були набагато більш шанобливими та менш “колючим” порівняно з сучасними голлівудськими фільмами, проте вони сильні, розумні і здібні особистості, які роблять свій внесок у сюжет і кидають виклик суспільству, в якому домінують чоловіки. Жіночі героїні у фільмі мають виразний голос і зображені як незалежні, які не бояться висловлювати свою думку, але в межах норми, не виступаючи за грань дозволеного. У своїх діалогах вони використовують різноманітні емоції та тональності, від гніву та розчарування до любові та співчуття.

П.3. 1980-ті: кіно як провідний елемент масової культури та модернізований образ жінки в ньому.

Мова жінок в гіндімовних фільмах періоду 1980-х років відрізняється від мови жінок попереднього періоду. Загалом, цей період характеризується більш визвольним та прогресивним баченням ролі жінки в суспільстві.

Жінки в фільмах були представлені як більш самодостатні та незалежні, і вони відображали свою вольову силу та вміння приймати рішення. Їхня мова стала більш прямою та спрямованою на досягнення цілей. Вони використовували більш сучасні та міські висловлювання, такі як “Hi/Hello” (“привіт”), “Bye” (“бувай”) тощо.

У фільмах цього періоду було більше сцен, де жінки висловлювали своє незадоволення та боротьбу проти соціальних норм та традицій. Вони також грали більш складні персонажі, що мали внутрішні конфлікти та боротьбу зі своїми емоціями та почуттями. Проте все ще збереглися деякі тенденції щодо зображення жінок, які повинні бути віддані своїм чоловікам та сім'ї.

Фільм «चक्र» («Чакра», 1981 р.) Рабіндра Дгармараджа, фільм Саїда Мірзи «अल्बर्ट पिंटो को गुस्सा क्यों आता है» («Чому Альберт Пінто злиться?», 1980 р.), «मोहन जोशी हाज़िर हो» («Виклик для Могана Джоші», 1984 р.), фільми Кетана Мегти «भवानी भवई» («Народний театр», 1980 р.) , «मिर्च मसाला» («Червоний перець», 1987 р.) започаткували тенденцію створення соціально-свідомих і політичних фільмів.

Період 1980-х років у Боллівуді характеризувався початком зображення найпроблемнішої теми: використання зґвалтування як сюжетного елемента. Герою потрібен був привід для того, щоб почати діалог із поганими хлопцями і почати з ними бійку, і причиною, найчастіше, було зґвалтування (або спроба зґвалтування) його сестри, дівчини або будь-якої іншої жінки в його житті. Жінка, яка раніше мала головну роль стала вже одновимірним персонажем, чия задача у фільмі полягала в перебуванні під владою “поганого” хлопця спершу, а потім бути врятованою своїм братом чи хлопцем, відважно прийде і врятує її.

Впродовж 1980-х боллівудські актриси виявляли інтерес грати роль поліцейських – Хема Маліні в “अंधा कानून” (“Сліпий закон”) і Дімпл Кападія в фільмі “ज़ख्मी औरत” (“Поранена жінка”). Ці ролі обирались не просто так. Це був період, коли все більше жінок повідомляли про випадки сексуального насильства. Наприкінці 70-х і початку 80-х років героїні зображувались не тільки як працюючі жінки – часто як єдині годувальники у сім’ї, - але також як жінки, які ведуть соціальну боротьбу проти несправедливості судової системи.

У цей період жінки почали схилитись до ідеї “вийти з дому”, щоб слідувати своїм амбіціям. Головна жіноча роль цієї епохи була розкріпачена в тому, що вона мала роботу, яка їй добре оплачувалась, але їй доводилося покладатися на підтримку чоловіків, щоб отримати те, чого вона хотіла.

Однак у 1980-ті роки жінки, здавалося, втратили те, що вони створили для себе раніше. У міру того, як фільми ставали глянцевиими та більш високотехнологічними, переймали впливи Заходу, герої почали знову займати центральне місце, а героїні стали лише додатками – вони були поруч із головними акторами, головним чином, щоб забезпечити чарівність та ефективність епізоду.

Чим більше індійське кіно ставало глобальним, тим більше регресували фільми. Деякі з хітів останніх кількох років (після лібералізації) демонструють ностальгію за традиційним способом життя, коли жінки були хранительницями домашнього вогню, а чоловіки заробляли на хліб.

Варто звернути увагу на фільм “चक्र” (“Цикл”) [17] 1981-го року, де головна героїня – Амма, земна, чуттєва жінка, яка серед усього бруду та страждань знаходить трохи щастя, зберігаючи самосвідомість. Вона була основним “драйвером” сюжету і брала на себе більшу частину відповідальності за розвиток історії.

Аммі представлена як сильна, розумна та мудра жінка. Вона допомагає своєму сину у пошуках істини і підтримує у скрутні моменти. Вона є прикладом традиційної індійської матері, яка піклується про свою сім'ю та захищає її від усіх негараздів: “लूका, बेनवा को किधर काम पर लगा दे ना, ये फिर से बेकार हो गया है कौन सा भी नौकरी चलेगा” (“Лука, знайдеш роботу Бенві, він знову безробітний, він візьметься за будь-яку роботу.”), “देख लूका, मेरे को पुलिस का जोखिम नहीं होना, इन्हे दारू नहीं बेचना, काम हो ना तो इज्जत का होना” (“Бачиш, Лука, я не хочу цього ризику з поліцією, він не буде продавати алкогольні напої, якщо мати роботу, то шановану”), турбуючись за сина, “लूका क्या हुआ? क्या हालत बना के रखी है, बैठ, कहा था - कहा से लग गया” (“Що сталося, Лука? Сядь, де ти був, де ті рани взялись?”), турбуючись про коханця, коли він прийшов поранений.

Аммі показана як жінка з високими моральними принципами та сильним характером, яка готова боротися за свою сім'ю та за справедливість, до прикладу, коли її ображає її коханець, тим що довго не з'являвся, вона йому заявляє: “अरे लूका, कहा मर गया था हरामी, इतने दिन के बाद आया” (“О Лука, де ти був, негіднику, ти прийшов через стільки днів!”), “क्या रे यही काम है तेरा, अम्मा खिलाती बेटा बजाता सीटी । क्या बोला था तू कल रात को पुलिस की पेट्टी लगाता है ना तो फिर?” (“Це твоя робота, я тебе годую, а ти лише свистіти вмієш. Що ти сказав учора ввечері? Що відкриваєш підприємство по догляду за взуттям, хіба ні?”).

Фільм представляє низку проблем, з якими стикаються жінки в індійському суспільстві: проблеми соціальної та економічної несправедливості, адже героїні

живуть у злиднях і змушені боротися за своє виживання, а також проблеми, пов'язані з гендерними стереотипами та питання сексуального насильства, коли головна героїня стає жертвою сексуального нападу. Тому в фільмі жінки представлені як жертви соціальної несправедливості, бідності та насильства. Деякі жіночі персонажі страждають від того, що їхнє безправ'я та вразливість зловживається чоловіками, і вони борються за свої права та свою свободу. Наприклад, коротка роль бідної сільської жінки, котра через усі страждання життя змушена розмовляти із сином та чоловіком на підвищених тонах: “हरामी की औलाद क्यों पैसा खाया, तेरे को मना किया था ना - खाले मेरे को, खत्म कर दे, अरे तेरा सत्यानाश हो“ (“Вражий сину, де дів гроші! Я ж тобі заборонила! І мене продай, убий мене! Хай тобі грець!”), “अरे तेरे को क्या ! तू तो टूटा हुआ हाथ लेकर खटिया पर पड़ा रहता है, कमाई मैं करू और तू सारा दारू में उड़ा दे हरामी कही का“ (“Що з тобою! Ти весь час лежиш на ліжку зі зламаною рукою, я заробляю гроші, а ти лише витрачаєш їх на алкоголь. Ти негідник“).

Отже, мова жінок у фільмі відображає соціально-економічне середовище, в якому вони живуть, а їх діалоги відображають їх життєвий досвід та боротьбу за виживання у бідності. Деякі жіночі персонажі часто використовують грубішу мову, що відображає їх низьке соціальне становище та експлуатацію, тому їх мова є інструментом для вираження їх емоцій, особливо у сценах, пов'язаних із сексуальним насильством.

Наступний фільм — «अंधा कानून» («Сліпий закон») [17], створений 1983-го року, є драматичним трилером, в якому жіноча роль відіграє досить важливу роль в ході сюжету. Головною жіночою героїнею виступає інспектор Дурга.

Це жінка зі складним минулим, яка відзначається своєю сильною волею та незалежністю, вона холоднокрровна: «हमें तुम्हारे विश्वास से कोई मतलब नहीं है» («Нам байдужа твоя довіра»), доволі відважна та смілива: «अगर हमारे डिपार्टमेंट ने ज़रा सी मेहनत और होशियारी से काम लिया होता, तो उन तीनों को जरूर सज़ा मिलती» («Якби наш відділ працював хоч трохи старанніше і розумніше, то всі троє були б покарані»), чим і дещо відрізняється від попередніх гіндімовних кінострічок попередніх десятиліть.

Хоча вона і виступає в ролі жертви, вона не є беззахисною або безсилою. Вона володіє сильним характером, що допомагає їй боротися зі злими силами, які стоять на її шляху: «हम किसी भी कीमत पर दोषी लोगों को खोजने के लिए सब कुछ करेंगे» («Ми зробимо все аби покарати винних будь-якою ціною»), іноді дещо різка і груба з колегами: «हट पागल, मैंने तो पिताजी और दीदी के हत्यारो को सजा दिलाने के लिए ये नौकरी की थी» («Дурню, я пішла на цю роботу, щоб покарати вбивць батька і сестри»), «पहले हाथा-पाई करता था, अब वैश्याओं को जमानत पर छुड़ाने लग गया» («Раніше боровся, тепер почав відпускати повій під заставу»), «लेकिन तुम तो अपना काम करके ऐसे साफ़ निकल गए जैसे मक्खन से साँप, ज़रा हमें भी तो बताओ चक्कर क्या चलाते हो» («Ти дуже грамотно зробив свою роботу і виліз сухим з води, як у тебе це виходить?»).

У порівнянні з деякими старими гіндімовними фільмами, де жіночі героїні могли бути зображені як безсилі й беззахисні, дана героїня в фільмі демонструє більшу незалежність та активність у своїх діях, хоча б тим, що працює в поліції. Її образ є більш реалістичним та складним, що робить її важливим елементом в цілому сюжеті фільму.

У 1980-х роках почалася ера бойовиків, ера, яка принесла багато змін. Героїні Боллівуду не мали власної сили та додали простору для героя-чоловіка. Образ жінки звели до гламурної складової фільмів, які танцюють навколо дерев, яких викрадають, гвалтують чи вбивають. Одним із таких прикладів є фільм «मिर्च मसाला» («Червоний перець»), знятий в 1989 році, який показує зміну ролі жінки в індійському кіно, де проста сільська жінка вирішує боротися за свою долю і врятуватися від злого чоловіка, який намагається її зґвалтувати.

Головна героїня Сонбай – смілива та відважна жінка. У сцені, коли зарозумілий збирач податків Субедар намагається зґвалтувати її, вона захищає себе інструментом своєї роботи - молотом та відповідає: «मेरे साथ जो चाहे कर सकते हो लेकिन मेरी मौत होते ही मेरे बहनें उठेंगी और आगे बढ़ेंगी। तुम उन्हें नहीं रोक सकते।» («Можеш зробити зі мною все, що завгодно. Але якщо я помру, мої сестри повстануть та підуть далі. Ти не зможеш запобігти цьому»), що виражає її вольову силу та боротьбу за своє право на гідне життя. Героїня – принципова та бесстрашна, може звертатись до вождя села наступний чином, коли той просить її піти до Субедара «задовольняти» його: «मेरा

मर्द अगर कहेगा ना तो भी नहीं जाऊंगी“ (“Я не піду, навіть якщо мій чоловік так скаже йти“), मैं जान दे दूंगी लेकिन उसके पास नहीं जाऊंगी“ (“Навіть під страхом смерті я не піду до нього“).

Впродовж фільму вона часто каже: “हम महिलाओं को भी अपने सपनों पर, अपने जीवन और आजादी पर उतना ही अधिकार है जितना कि पुरुषों को“ (“Ми жінки так само маємо право на наші мрії, на наше життя та свободу, як і чоловіки“), “यहां सब कुछ अधिकार हाथ में होता है, नहीं तो कुछ नहीं होता। इसीलिए हमें भी अपना अधिकार मांगना चाहिए“ (“Тут все залежить від сили. Без цього нічого не відбувається. Тому ми теж повинні вимагати своїх прав“), “मैं ना, तो ये काम कौन करेगा?“ (“Якщо не я, то хто це зробить?“), показуючи своє бажання боротися за свої права.

Іншим жіночим персонажем у фільмі, яка відображає традиційну поведінку – є дружина вождя села – Сарасваті, яка зосереджена на своїх обов'язках, які полягають у догляді за своїм чоловіком та родиною. Вона віддано підтримує свого чоловіка та його інтереси: “सब ठीक हो जायेगा, आपको परेशान होने की ज़रूरत नहीं है“ (“Все буде добре, вам не треба хвилюватися“), турбується за нього: “रात को खाना घर पर खाओगे? तो आज भी नहीं आओगे? (“Вечерятимеш вдома? Чи ти й сьогодні не прийдеш додому?“). У одній з сцен, коли її чоловік звертається до неї з проханням піти до цеху, щоб переконати робітниць повернутися до роботи, вона згоджується та підтримує його ідею: “हाँ मैं वह करूंगी। मैं आपके हितों का समर्थन करने के लिए हमेशा तैयार हूँ“ (“Так, я зроблю це. Я завжди готова підтримати твої інтереси“). Наприклад, в одній з сцен вона розмовляє зі своїми подругами та розповідає про своє життя: “मेरा जीवन सार्थक है। देखो मेरे जीवन में कोई परेशानी नहीं है। मैं अपने सुख-दुःख में हमेशा खुश हूँ। अपने पति का सम्मान करना, उसकी आदतें अच्छी लगाना, बच्चों की देखभाल करना, खाने की व्यवस्था करना, ये सब तो मेरी मुक्ति है।“ (Моє життя має сенс. Глянь, у моєму житті немає ніяких проблем. Я завжди щаслива у своїй радості та горі. Поважати свого чоловіка, перейняти його хороші звички, доглядати за дітьми, організувати харчування – все це мій порятунок“).

Проте, коли їй щось не подобається, вона про це не мовчатиме: “दरवाजा मत पीटो, ये घर है सराय नहीं कि जब चाहा आ गए जब चाहे चले गए“ (“Не стукай в двері, це будинок, а не корчма, куди приходиш і йдеш, коли хочеш“), “बुआ, इन से कह दो कि सिर्फ नहाने के लिए घर की जरूरत पड़ती है तो

वही नहा लिया करे जहां रात गुजारते है“ (“Тітко, скажи йому, що якщо йому потрібен дім тільки для прийняття ванни, то нехай він купається там, де ночує“).

Оскільки фільм зосереджений на жіночій силі та відвазі, мова жінок є важливим елементом відтворення цих якостей. Однією з найвизначальніших рис мови жінок у фільмі є їх мужність та відвага. Це можна побачити, наприклад, у способі, яким головна героїня Сонбай розмовляє з чоловіками, хоча все ще й зберігаються застарілі уявлення про жінок, як берегинь домашнього вогнища.

Фільм “ज़ख्मी औरत“ (“Поранена жінка“) [17] 1988-го року розповідає історію жінки, яка бореться з насильством, яке з нею чинить її чоловік. Мова жінок у фільмі відображає їхню боротьбу зі стереотипами, що існують в їхньому суспільстві, та виражає їхні почуття, переживання та бажання.

У фільмі, головна героїня інспекторка Кіран використовує пряму мову, щоб виразити свої думки та почуття. Наприклад, в одній з сцен вона спілкується із батьком жертви на щодо покарання злочинця: “आपका मतलब है जिस आदमी ने आपकी बेटी की इज्जत लूटी है आप उसे सज़ा दिलवाना नहीं चाहते?“ (“Ви маєте на увазі чоловіка, який згвалтував вашу дочку, ви не хочете, щоб він був покараний?“), гостра на язик і за потреби може і нагрубити і накричати навіть на людину, яка вища за статусом: “आप बहुत बड़े वकील है, बड़े अक्लबंद है लेकिन आप अपनी खूबियों का गलत इस्तेमाल कर रहे है“ (“Ви чудовий юрист, дуже розумний, але ви не завжди правильно використовуєте свою силу“), “मैं तुम्हें दण्ड दूँगी जिससे तुम दया की भीख माँगोगे“ (“Я покараю тебе так, що благатимеш милості“).

У фільмі вона сама була згвалтована: “मेरा रेप हुआ है, लेकिन मेरे सपनों और मेरी जिंदगी का रेप अभी तक नहीं हुआ है. मैं तब तक लड़ता रहूँगी जब तक मुझे जीत नहीं मिल जाती“ (“Мене згвалтували, але мої мрії та моє життя ще не згвалтовані. Я продовжуватиму боротьбу, поки не досягну перемоги“), “मैं एक ऐसी औरत हूँ जो इस दुनिया में न कानून के तले कुछ मानती है, न किसी शक्ति के तले“ («Я є такою жінкою, яка не поважає жодного закону або влади в цьому світі»). Ця репліка інспекторки може слугувати прикладом дуже сильної та впливової жінки, яка не здається перед викликами життя та продовжує боротися за права та гідність жінок. Коли інспекторка Кіран виступає перед жіночими активістами,

вона говорить про проблему насильства проти жінок: “हमें ये सब सहना नहीं चाहिए। हमारे साथ जो हो रहा है, उसका हमें एक वक्त बिना दबाव के बात करनी चाहिए“ (“Ми не повинні терпіти все це. Ми повинні говорити про те, що сталося з нами, без тиску“).

Отже, жіночі персонажі відіграють важливу роль, починаючи боротись за свої права та визволяючись від насильства, якому вони піддаються. Вони виступають як символи сили та вольовності, незважаючи на труднощі, з якими вони стикаються у своєму житті. Іноді жінки у фільмі можуть використовувати вульгарну лексику та образливі слова, коли вони відчувають гнів та обурення. Тому їх мова є важливим символом боротьби за рівність та справедливість, виражаючи вольовість, силу та незламність жінок.

II.4. 1990-ті: руйнування стереотипів про жінку в гіндімовному кіно.

У гіндімовному кінематографі в період 1990-х років роль жінок стала більш різноманітною і складною порівняно з попередніми десятиліттями. В цей період жінки частіше зображалися як активні і незалежні особистості з власними цілями та амбіціями. Впродовж цього періоду жінки відігравали дуже важливу роль, адже почали з'являться фільми, які містили нову хвилю сучасності, але яка все ще містила консервативні елементи. На екрані продовжували з'являтися стереотипні образи жінок як слабших, іноді пасивних і залежних від чоловіків, які мали виключно сімейні обов'язки і віддавали перевагу традиційним ролям дружин і матерів, а їх роль полягала в тому, щоб доглядати за сім'єю та домогосподарством. Тому зберігалася традиційна роль жінок як матері-героїні, яка жертвує своїм життям та щастям ради благополуччя своєї родини. У таких фільмах, жінки зображалися як слабкі та беззахисні, які повинні підкорятися волі своїх батьків та

чоловіків, проте як ті, котрі могла виразити свою думку, своє непогодження, боролись за свої права.

Тому, з іншого боку, починала прориватися нова хвиля. В той же час, жінки в кіно були зображені як красиві та елегантні, а їх ролі зазвичай були пов'язані з музикою та танцями. Вони були представлені як різноманітні та наповнені протиріччями персонажі, які часто відображали соціальні та культурні проблеми, що стосуються жінок. Усі ці зміни в ролі жінок в гіндімовному кіно стали можливими завдяки зростанню свідомості індійського суспільства щодо рівності статей та жіночих прав. Такі фільми відображали реальні проблеми жінок в Індії та сприяли їх соціальному піднесенню.

Тут варто згадати і про канадо-індійську жінку-режисерку – Діпа Мехта, яка ніколи не цуралася суперечливих тем. Вона не претендувала на звання громадської активістки, проте доносила до загалу соціальні проблеми, від расизму на домашнього насильства, які висвітлювались у її фільмах.

Діпа Мехта отримала міжнародне визнання за свої зворушливі та провокаційні фільми, які описують проблеми прав людини та соціальної несправедливості. Вона, мабуть, найбільш відома своїм фільмом: “फायर” (“Вогонь”) 1996-го року, який кидає виклик дисбалансу сил між чоловіками та дружинами в сучасній Індії, розповідаючи історію кохання двох індійських невісток. Це був плацдарм для діалогу про те, що жінки в Індії не мають права слова. Проте він отримав оцінку критиків у всьому світі та отримав численні нагороди. Мехта виступала проти культурних традицій, які обмежують свободу людей, і висувала на перший план історії пригнічення, несправедливості та насильства.

Наприклад, у фільмі “फूल बने अंगारे” (“Коли квіти печуть”) [17] 1991-го року, Намріта – головний жіночий персонаж, яка зображена як сильна та незалежна жінка, яка не боїться боротися проти несправедливості. Наприклад, брат Намріти хоче видати її заміж за поганця, але вона відмовляється, що свідчить про те, що ця героїня більш вільна, впевнена в своїх принципах, але не боїться сперечатися з родиною, на відміну від попередніх фільмів: “नहीं भईया, मैं उस चरनराज से शादी हरगिज नहीं करूंगी”

(“Ні, брате, я ніколи не вийду заміж за цього Чаранраджа“) та “भईया जो शहर में गुंडागर्दी का ऐसा राज करता है, ऐसे गुनेहगार मुजरिम के साथ आप अपनी बहन का रिश्ता जोड़ना चाहते है“ (“Брате, він так безчинствує у місті, ти хочеш зв'язати свою сестру з таким злочинцем?“).

Незважаючи на суспільні бар'єри та минуле Намріти, Ранджіт закохується в неї та має намір захистити її від зла. Намріту, у свою чергу, приваблює мужність і його співчуття: “रनजीत में भईया की मर्जी के खिलाफ भाग कर आई हुई ना“ (“Ранджіт, я втекла до тебе всупереч волі мого брата“), що показує її відважність, або ж: “चरनराज जैसे बेईमान के खिलाफ में इस अदालत में तो क्या भगवान् की अदालत में भी बयान दे सकती हूँ“ (“ Я можу подати заяву на нечесну людину, як Чаранрадж, не лише в цьому суді, але й у суді Божому!“), що свідчить про підвищення мужності та сміливості серед жінок порівняно з попередніми десятиліттями.

Стосунки між Ранджітом і Намрітою базуються на тому, що жінка все ще бачить чоловіка як головного члена сім'ї, але не повністю тамує свої страхи та бажання, що видно в різних розмовах, як: “अरे बाबा देख क्या रहे हो, हटाओ न इसे“ (“Ой, на що ти дивишся, забери це!“), говорячи про те, що їй не подобається, або ж: “मुझे बहुत डर लग रहा है, मेरी बात मानिये बंद कर दीजिये इस भूख हड़ताल को - नहीं चाहिए हमें कोई इन्साफ अगर आपको कुछ हो गया तो“ (“Мені дуже страшно, послухай мене, припини це голодування, не хочу ніякої справедливості, а якщо з тобою щось станеться?“), що показує її турботу та ніжність.

Глядач також може бачити, як мати Ранджіта, розмовляє з його батьком у нешанобливій манері, наприклад: “अरे वाह-वाह, सारी उम्र मिलिट्री में गोली चला चला कर लगता है तुम्हारा दिमाग भी खाली हो गया है - दो रुपये तो कमा नहीं सकते, 90 रुपये कहा से दोगे?“ (“Ой вау-вау, після того, як ти все життя стріляв у війську, здається, твій розум також спорожнів, ти навіть не можеш заробити дві рупії, звідки ти візьмеш 90 рупій?“), “चुप रहो जी, जब देखो तब बीच में टांग अड़ते रहते हो“ (“Припини, ти весь час сунеш свого носа всюди“), помітно, що такої жіночої поведінки не було у фільмах періоду попереднього десятиліття. Або ж жадібність та її хитрощі: “जब तक तेरे हाथ का पान नहीं खाती ना, मेरा खाना ही हजम नहीं होता“ (“Мені важко перетравити їжу, поки не з'їм бетель з ваших рук“), “बीस रुपये, मेरे पास छुट्टे नहीं है ना,

मैं तुम्हे कल दे दूंगी वापस, क्यों विश्वास नहीं है मेरे पे?“ (“Двадцять рупій, у мене немає решти, я поверну вам завтра, хіба не довіряєте?“), або ж зухвале спілкування з водієм: “अरे मेरे भाई मेरे पै ही ऐसे शुभ है, आज दिन भर तेरा कल्याण हो जाएगा जा“ (Ой, брате, мої ноги такі втомлені, сьогодні за цілий день добре заробиш, рушай»). Або ж дружина Муралідгаран до свого чоловіка: “वो तो ठीक है लेकिन हर रात इस तरह नशे में घर लौटना कहा की शराफत है“ (“Все гаразд, але щовечора повертатися додому п’яним у такому стані – це не пристойно“), “ज़रा सोचिये, आपको इस हालत में देखकर बच्चो पर क्या असर होगा“ (“Тільки подумайте, як це вплине на дітей, якщо вони побачать тебе у такому стані“).

Отже, у фільмі жінки відображають різні сторони жіночої природи та різні суспільні ролі жінок в індійському суспільстві, представлені як сильні, рішучі та бойові, які борються за свої бажання і мрії.

Оскільки фільми ставали більш блискучими та високотехнологічними, герої ще часто займали центральне місце, а героїні залишалися більш гламурною складовою. Деякі з хітів після лібералізації 1990-х років показували прагнення до традиційного способу життя, коли жінки були берегинями своїх домівок, а чоловіки заробляли на хліб.

Далі варто згадати акторку Мадгурі Діксіт, яка вкрала серця глядачів в одному з найбільших хітів 90-х – фільмі “हम आपके है कौन“ (“Хто я для вас?“) [17] 1994-го року, цим самим заснувавши тенденцію героїнь, які ніколи не ставили б власні мрії вище прагнень і бажань своєї родини. Це був один із перших сімейних розважальних фільмів після тривалого періоду насильницьких кримінальних історій, які панували в прокаті. Тут роль жінки-турботливої господині знову була в тренді. Фільм має декілька рівнів жіночності, кожен з яких представлений молодим жіночим персонажем.

Однією з головних жіночих образів є Пуджа, яка представлена як жіночий ідеал, одягнена в сарі та з прикритим волоссям в знак поваги сімейним традиціям. Вона скромна дружина, любляча донька і невістка, турботлива сестра, і вона мила, скромна та щедра. Щасливе життя Пуджі є вагомим аргументом на користь необхідності дотримання традиційних цінностей. Вона поважає старших і

звертається на ви до них: “जल्दी कीजिये पापा, अगर मम्मी ने आपको रसोई में ये एक्सपेरिमेंट करते देख लिया ना तो बड़ी नाराज़ होंगी” (“Поспіши тату, якщо мама побачить, що ти проводиш цей експеримент на кухні, вона дуже розсердиться”) та турботлива жінка: “और रही मेरी बात तो जब तुम यहाँ हो, क्या मुझे किसी चीज़ की फ़िक्र करने की जरूरत है?” (“І щодо мене, коли ти тут, хіба я маю про щось хвилюватися?”).

Наступним жіночим образом в цьому фільмі є Ніша, яка грає роль молодій дівчини, яка виховується в традиційній родині з високими моральними цінностями та повагою до старших: “आज हमारे घर में आपका स्वागत है” (“Сьогодні вітаємо вас у нашому домі”), “यह हमारे पिताजी की इच्छा थी” (“Це було рішенням нашого батька”), “ये हमारे परिवार की परंपरा है” (“Це є нашою сімейною традицією”). Хоч вона володіє багатьма якостями Пуджі, проте вона додає трохи сучасності. Вона кокетлива, вона більш відверто гумористична, і в неї є можливість розпочати власну історію кохання. Ніша відчуває себе жінкою 1990-х. Вона також здається більш світською та усвідомлює себе та свої стосунки з іншими. Тому використовуючи жартівливий тон, вона не соромиться фліртувати з чоловіком та її гра у флірт була такою сильною, що їй вдавалось добитись чоловічої уваги: “इस तरह छुप छुप कर लड़कियों को देखना अच्छा लगता है क्या?” (“Тобі подобається таємно спостерігати за дівчатами?”), “क्या कहो उस शायरी के बारे में जो तुमने लिखा है? बहुत सुंदर है” (“Що можна сказати про ті поезії, які ти написав? Вони дуже красиві”), “हम जैसी लड़कियों को तो आपके जैसे लड़के ही खुश रख सकते हैं” (“Лише хлопці, такі як ви, можуть зробити нас, дівчат, щасливими”), тому й іноді дещо різка і прямолінійна: “सब्जियां सिलेक्ट करने में इतना टाइम लगाते है, ना जाने ऑफिस मैं काम कैसे करते होंगे!” (“Ти витрачаєш стільки часу, щоб вибрати овочі, навіть не знаю як ти працюєш в офісі!”). Проте все ж, вкінці фільму, вона показує важливість сімейних цінностей і традицій у житті людей в Індії та приходиться на допомогу своїй родині, щоб забезпечити благополуччя її членів, і стає домогосподаркою. Вона віддає перевагу своїм сімейним зобов'язанням перед бажанням стати танцівницею.

Отже, фільм відображає традиційні індійські цінності, в яких родина має найбільшу важливість в житті людини, та демонструє, як жінка віддає перевагу

своїй сім'ї та обов'язкам перед своїми особистими бажаннями та почуттями. Більше того, тут жінки мають більш активну роль в сюжеті та проявляють незалежність та ініціативу, зображені в більш сучасному та стильному одязі, з декоративною косметикою та аксесуарами, можуть мати кар'єру та досягати успіху в професійній сфері.

Наступний фільм “मृत्युदंड” (“Смертна кара”) [17] 1997-го року зосереджується на соціальних і політичних проблемах, з якими стикається сільське населення, особливо жінки. Історія обертається навколо пари, де головним жіночим образом є героїня Кеткі, яка змушена протистояти патріархату, корупції та несправедливості у своєму селі. Кеткі – дуже турботлива до свого батька: “मैं चली गई तो सारी चीज़े गुम कर दोगे तुम - care” (“Якщо я піду, ти втратиш усе – турботу”), “सुनिए ना बस एक मिनट, बैठ कर थोड़ा खीर खा लीजिये आपकी पसंद का बनाए है” (“Послухай, хвилинку, сядь та поїж рисовий пудинг, твій улюблений”), коли він приходив додому голодний після важкого робочого дня.

Кеткі — молода та освічена жінка, одружена з Вінаєм, багатим і жорстоким чоловіком. Вона любить свого чоловіка і хоче мати з ним щасливу сім'ю, і робить все, що вона повинна робити: “और क्या चाहिए हमें, सबकुछ तो मिल ही गया है” (“Що нам ще треба, у нас все є”), стверджуючи, що він для неї - все. Проте далі її чоловік починає товаришувати з “лихими” чоловіками, починає випивати, як наслідок героїня опирається і стає проти нього: “बर्दाश्त का भी एक लिमिट होता है - क्या सोचते है आप कि सॉरी बोल देंगे और बिस्तर में घसीट लेंगे तो सब ठीक हो जाएगा?” (“Є межа терпимості, ти думаєш, що все буде добре, якщо ти вибачишся і затягнеш мене в ліжко?”), “आपकी कमाई का हिसाब रखेंगे” (“Я буду вести облік твоїх доходів”), “क्या देखे और अब बचा क्या है देखने को? सब चूर-चूर कर दिया, खुद की आँख में गिर गए हम तो” (“На що мені ще подивитись, що залишилось? Все зруйновано. Мені соромно перед собою”), “आपके लिए ये सब ज़रा सा बात, कोई वजूद नहीं हमारा कुछ भी नहीं हम?” (“Для тебе це все дрібниця? Мене не існує? Я для тебе ніщо?”). Це чітко демонструє зміну поведінки жінки в боллівудських фільмах після 1990-х років, оскільки вони стали більш вільними у своїй мові та більше поважають себе та свої права.

У фільмі розглядаються деякі соціальні проблеми, поширені в сільській місцевості Індії, такі як придане, домашнє насильство, патріархат, корупція, відсутність освіти та можливостей працевлаштування для жінок. Вона також попереджає свого чоловіка, що вона не є його приватною власністю, і він повинен поважати її: “औकात को तराजू में तोलने का कोशिश मत कीजिये, आप हमारे पति है, परमेश्वर बनने का भूल मत कीजिये“ (“Не намагайся оцінювати мій статус, ти мій чоловік, не намагайся стати Богом“).

Загалом, цей фільм — це потужний фільм, що спонукає до роздумів і проливає світло на боротьбу та труднощі, з якими стикаються жінки в сільській Індії, та їхню боротьбу за справедливість і рівність. Завдяки зростаючій грамотності і небоязні відстоювати свої права, аудиторія почала відкидати ідею одновимірного жіночого персонажа, який дивиться на світ лише через призму чоловіка.

В таких фільмах, як “कभी ख़ुशी कभी ग़म“ (“І в печалі, і в радості“), «कुछ कुछ होता है“ (“Все в житті буває“), “दिल तो पागल है“ (“Божевільне серце“), “बीवी नंबर 1“ (“Дружина номер один“), жінки все ще є дещо декоративними елементами та слухняними домогосподарками, але й які мають право на власну думку. У жодному з цих фільмів, знятих сучасними молодими режисерами, жінки не будують кар’єри. У фільмі “दिल तो पागल है“ (“Божевільне серце“) Ніша — танцівниця, яка через травму ноги програє в житті Пуджі, чия головна мета в житті — знайти свого супутника життя. Рупалі — модель у фільмі “बीवी नंबर 1“ (“Дружина номер один“), домогосподарка і дружина, яка пробачає чоловіку все.

У наступному фільмі “दिल तो पागल है“ (“Божевільне серце“) [17] 1997-го року головна героїня – Ніша відіграє важливу роль в розвитку сюжету, а також показується свій вплив на чоловіків. Вона є талановитою та пристрасною танцівницею. Вона вірить в кохання та в те, що одного дня зустрине свою долю. Вона має багато характеристик, які роблять її сильною та незалежною жінкою. Вона самодостатня, впевнена в собі, має свої принципи та готова боротися за свої мрії: मुझे यह करने की आवश्यकता है। मैं अपनी प्रतिभा को बिना पहचान के नहीं जाने दे सकती। यह मेरा सपना है और मैं इसे हासिल करने तक रुकूंगी नहीं“ (“Мені потрібно зробити це. Я не можу допустити, щоб мій талант

був не визнаний. Це моя мрія, і я не зупинюсь, доки її не досягну“), “मुझे पता है कि मैं इस कहानी में एक माध्यमिक भूमिका निभाना नहीं चाहती हूं लेकिन मैं अपना बेस्ट करूंगी“ (“Я знаю, що моя доля грати другорядну роль у цій історії. Але я зроблю все можливе“).

Розмови між Нішею та чоловічим персонажем — Рагулом — також пояснюють зміну динаміки між чоловіком і жінкою порівняно з попередніми десятиліттями: “अरे जा-जा, मुझ जैसी डांसर तो तुम्हे मिल ही नहीं सकती“ (“Давай, іди. ти не знайдеш такої танцюристки, як я!“), промовляючи наказним голосом, що рідко траплялося в старих фільмах, де жінка боялася говорити з чоловіком навіть трішки голосніше, аніж потрібно, або ж, наприклад, “राहुल तुम्हे मेने कितनी बार कहा है कि तुम्हे एंट्री के पांच मिनट पहले तुम्हे विंग में खड़ा होना चाहिए जब भी तुम वहां नहीं होते हो तो मुझे टेंशन हो जाती है कि तुम लेट होने वाले हो!“ (“Рагул, скільки разів я говорила тобі, що ти повинен вже стояти в крилі за п'ять хвилин до виходу, коли тебе ще немає, я починаю хвилюватись, що ти запізнишся!“), “राहुल तुम्हे इतनी भी तमीज़ नहीं है कि जब एक लड़की के कमरे में आओ तो नॉक करके आना चाहिए“ (“Рагул, у тебе навіть немає таких манер, що коли ти приходиш до кімнати дівчини, ти маєш заходити після стуку“), знову ж таки наказним голосом, або ж показуючи свою зухвалість та самовпевненість: “पहले तुम सॉरी बोलो फिर कैसेट मिलेगा“ (“Спочатку ти попросиш пробачення, потім отримаєш касету“).

Усе змінюється, коли Рагул зустрічає іншу героїню – Пуджу, нову учасницю його танцювальної трупи, яка поділяє його пристрасть до танцю: “जब मैं नृत्य करती हूं, मुझे लगता है कि सब कुछ संभव है“ (“Коли я танцюю, я відчуваю, що все можливо“). Він одразу закохується в неї, і він вірить, що це та, яку він шукає. Вона зображується як турботлива та любляча жінка, яка піклується про чоловіка та хоче мати хороші стосунки, що можна зрозуміти, коли Пуджа каже йому- “मेरा विश्वास है कि भगवान ने दिल के सारे रिश्ते पहले से ही जोड़ दिए हैं बस उनका मिलना हम पर छोड़ दिया है उसने हम सबको जोड़ियों में बनाया है और हरेक के लिए कोई एक जीवनसाथी है“ (“Я вірю, що Бог уже створив усі стосунки у серці. Усвідомлення цього він залишив нам. Він створив нас усіх парами і для кожного є споріднена душа“). Образ Пуджі зображується як душевний, чуттєвий та емоційний: “मेरा संगीत, मेरा नृत्य ईश्वर से मेरी प्रार्थना है“ (“Моя музика, мої танці - це моя молитва до Бога“).

Також можна помітити, що жінки в фільмі не люблять, коли її зневажають, наприклад, коли Рагул крикнув на Пуджу, вона відповіла з гнівом: “मुझसे आज तक किसी ने इतनी ऊंची आवाज में बात नहीं की है” (“Ніхто ніколи не розмовляв зі мною таким гучним голосом!"). Цитата “मैं अकेली रहना पसंद करती हूँ” (“Мені подобається бути на самоті“) показує, що героїня все ж є незалежною жінкою, яка живе сама та любить свою свободу.

Ще один жіночий образ – матір Аджая, яка показує свій характер, вимагає рівності та справедливості у сім’ї, а також її відданість своїм сімейним обов’язкам: “आप चुप रहिये, और मुझे अकेले को घर का सारा काम करना पड़ता है फिर - आज से ये संगीत सम्मलेन बंद” (“Помовчте, вся домашня робота на мені одній, з сьогоднішнього дня ця музична конференція закривається“).

Загалом, цей фільм — фільм, який досліджує теми кохання, дружби та пристрасі, навмисно розкриваючи поведінку жінки по відношенню до чоловіка. Таким чином, у цьому фільмі жінка відіграє важливу роль в показі сильної та незалежної жінки, яка вірить у кохання та готова за нього боротися.

Наступний фільм – “मदर” (“Матір“) [17] 1999-го року, де головною жіночою героїнею є місіс Аша Британнія, соціальний працівник, яка користується високою повагою в суспільстві. Але аби врятувати свого батька, вона торгувала своїм тілом та душею та мала романи із трьома індійцями ще досить в юномі віці: “मेरी बदनसीबी, मेरी जरूरत... वहा मेरी मुलाकात अमर खन्ना से हुई है जो कुछ लम्हे मेरे साथ गुजरकर. फिर मेरी मुलाकात कुमार से हुई. फिर सुनील मालिक” (“Моя невдача, моя потреба... там я зустріла Амара Кханну, який провів зі мною кілька хвилин. Потім я зустріла Кумара, потім Суніла Малік“), тим самим змушена боротися з різними проблемами – бідністю, насильством, сексизмом. Вона – жінка, стикається з численними викликами та перешкодами у своєму житті, але завдяки своїй сили духу та вмінню боротися з труднощами вона знаходить силу продовжувати боротьбу та досягати своїх мрій: “मुझे अपने जीवन का नेतृत्व करने के लिए एक आदमी की जरूरत नहीं है। मैं एक स्वतंत्र महिला और मां हूँ” (“Я не потребую чоловіка, щоб вести своє життя. Я самостійна жінка та мати“), “मुझे पता है कि मेरे और मेरे परिवार के लिए क्या सही है और मैं अपने

विश्वास पर कायम रहूंगी“ (“Я знаю, що правильно для мене та моєї родини, і я буду дотримуватися своїх переконань“), “मैं अब छोटी लड़की नहीं, मैं एक महिला हूँ, सम्मानित और जिम्मेदार“ (“Я вже не маленька дівчинка, я жінка, поважна та відповідальна“).

Тим не менш, вона залишається сучасною, стильною, у своїй мові використовує британський акцент та велику кількість англійських слів: “I don't know what to do. I don't know what to think. I don't know what to feel.“ (“Я не знаю, що робити. Я не знаю, що думати. Я не знаю, що відчувати“), “I'm sorry, I can't do this anymore.“ (“Вибачте, я не можу цього більше робити“) та окремих англійських слів: “मैं तुम्हारे साथ कॉफी पीने चलूंगी“ (“Я піду пити каву з тобою“) та сленгу: “मुझे चिल करने दे“ (“Дай мені відпочити“). Більше того, вона фліртує з чоловіками, від чого вони божеволіють: “तुम मेरे हीरो हो, पर एक बात बताओ डार्लिंग वो तुम्हारे खूबसूरत बाल कहा चले गए?“ (“Ти мій герой. Але скажи мені одну річ, дорогий, куди поділося твоє чудове волосся?“), “ओह अमर डार्लिंग, मैं तुम पर खर्च का और बोझ नहीं डालना चाहती थी“ (“О, Амаре, дорогий, я не хотіла обтяжувати тебе своїми витратами“). Або ж чудова актриса, у випадку, коли вона прикидалась до болі закоханою в Амара та розчарованою лише через те, що інший чоловік був ось-ось на підході до неї: “एक औरत दूसरी औरत से अपने दिल का दर्द कबतक छुपाए रख सकती है, अमर इस से पहले की ये दर्द आंसू बन कर मेरी आँखों से चालक जाए, प्लीज यहाँ से चले जाओ मुझ से बर्दाश नहीं हो रहा है“ (“Як довго жінка може приховувати біль серця від іншої жінки, перш ніж цей біль виллється в сльози, будь ласка, йдіть, я не можу цього терпіти“), після чого відповідаючи Кумару: “सुनो न डार्लिंग, तुम ज़रा पांच - छ: मिनट के लिए घूम कर आ जाना ना वर्ना बहुत गड़बड़ हो जाएगी“ (“Слухай, дорогий, погуляй п'ять-шість хвилин, інакше буде багато непорозуїнь“).

Загалом, кожна інша актриса зображена доволі привабливою, в розкішних вбраннях, з гарними зачісками та макіяжем. Також простоту стосунків та їх відкритість виражають і жінки трьох індійців: “क्यों दस-बारह बच्चो की लाइन लगा दोगे मेरे सामने?“ (“Ми зможемо завести 10-12 дітей ?“), “तुम्हे तो रिझा-रिझा के थक गई हूँ मैं, तुम से कुछ नहीं होने वाला - एक औलाद भी नहीं दे सके मुझे“ (“Я втомилася упадати за тобою, нічого не змінюється, ти навіть не можеш подарувати мені дитину“) – дружина Амара під час сварки, чи

“आज से पहले आपके चेहरे पर इतनी खुशी कभी नहीं देखी, खराब कर दूँगी“ (“Я ніколи не бачила стільки щастя на твоєму обличчі, як сьогодні, зараз зіпсую“) – дружина Сапна до свого чоловіка, “मेरे ब्यूटी में कौन सा चार चाँद लग जाएंगे ब्यूटी पार्लर जा कर, दो-दो बच्चो की माँ हूँ मैं!“ (“Якої ще мені краси додасть похід в салон краси? Я матір двох дітей!“), “बेवकूफ की तरह मत देखो“ (“Не прикидайся дурнем“) – дружина Кумара Сінга до чоловіка.

Загалом, мова жінок та їх поведінка у фільмі може бути різною залежно від соціального статусу, віку та характеру героїні. Здебільшого, їх мова впевнена та емоційно насичена, вони використовують гострі та різкі слова, коли потрібно відстояти свої переконання, що відображає їх сильний та рішучий характер.

У фільмі “कुछ कुछ होता है“ (“Все в житті трапляється“) [17] образ жінки представлений через головну героїню — Анджалі, яка зображена як впевнена в собі, незалежна жінка, яка має сильний характер та здатна впоратися з будь-якими складнощами. Для неї важливий зовнішній вигляд і думка оточуючих про неї: “मैं तुम्हारी तरह खूबसूरत लगना चाहती थी लेकिन मुझे तो कुछ आता ही नहीं“ (“Я хочу виглядати так гарно, як і ти, але я не знаю, як це зробити“), звертаючись до подруги, та носить кольоровий та яскравий одяг, що відображає її яскраву та веселу особистість. Анджалі здатна також боротися за свої права, особливо коли стикається з дискримінацією через свою стать: “वैसे तो मैं कौन सा काम गलत करती हूँ, हर काम ठीक ही करती हूँ“ (“До речі, яку роботу я роблю не так? Я все роблю правильно“). Вона зазвичай висловлює свої думки та почуття без будь-яких фільтрів і з великою пристрасстю: “जब तक मैं जिंदा हूँ, कम्पटीशन चलता रहेगा“ (“Поки я жива, я буду змагатися!“), “मुझे कोई फर्क नहीं पड़ता, आप मुझे जैसी भी समझेंगे, मैं वही हूँ जो हूँ!“ (“Мені все одно, як ви говорите про мене. Я така, яка я є!“), достатньо прямоголнійна та дещо зухвала: “you liar you cheat“ (“Ти брехун, ти обманув“), “तुम थक नहीं जाते ऐसे stupid लड़कियों के पीछे भागते भागते?“ (“Ти не втомлюєшся бігати такими нерозважливими дівчатами?“). Її наступна репліка відображає її сильний характер: “मैं तुम्हारी बच्ची नहीं हूँ“ (“Я не твоя дитина“), коли вона відповідала одному з головних героїв-чоловіку, коли той намагався диктувати їй поведінку, та наголосила на тому, що вона має власну волю та відповідальність за свої вчинки.

Наступний жіночий образ – Тіна, яка зображаться як красива, дбайлива та зворушлива жінка, яка переживає за свою дочку та робить усе можливе, щоб допомогти їй знайти себе та своє щастя. Та в другій половині фільму, Тіна померла при пологах, залишивши після себе лист доньці, в якому вона пише про свою любов до неї та про те, що її мрія – зробити чоловіка Рагула та її щасливими, відшукавши його перше студенське кохання: “उस दिन एहसास हुआ कि मैं शायद दो दोस्तों के बीच आ गई थी. मुझे यकीन हो गया कि वह तुम्हारे पापा से बहुत प्यार करती थी, इतना प्यार तो शायद में भी नहीं कर पाई” (“Того дня я усвідомила, що, мабуть, зруйнувала їх дружбу. Я переконана, що вона дуже любила твого батька, навіть я не могла так його любити”), “पापा की जिंदगी में एक दोस्त की कमी है. एक प्यार की कमी है. वह दोस्त अंजलि है. वह प्यार है अंजलि. अंजलि को अपने पापा की जिंदगी में वापस ले जाओ बेटी. अंजलि को उसका पहला प्यार लौटा दो. यही सच है और यही मेरा सपना है” (“Татові бракує друга в житті, бракує любові. Таким другом і любов’ю є Анджалі. Поверни Анджалі у життя свого батька, це його перше кохання. Це правда і це моя мрія”). Вона є символом безкорисливої любові та жертовності.

У фільмі також є два образи люблячих мам, які турбуються за дітей і їхню долю, наприклад, матір Анджалі, яка відкидає застарілі уявлення про запланований шлюб: “मेरी बेटी समझौता करेगी और प्यार नहीं करेगी, यह तो मैंने कभी कभी सोचा भी नहीं था. मैं भी मां हूँ, क्या मैं नहीं चाहती कि तुम खुश रहो, तुम्हारा घर बस जाए लेकिन अगर वह घर समझौते के बल पर बना हो, प्यार के नहीं, वह घर नहीं होता है, बेटी, मकान होता है, बाकी तुम्हारी मर्जी” (“Ніколи не думала що моя дочка готова змиритися з чимось і вийти заміж без кохання, я твоя мама і я хочу, щоб ти була щаслива і завела свою власну сім'ю, а сім'я, яка утворилася лише тому, що ти з цим змирилася, це не є кохання, це буде нелюбляча сім'я, а всього лише пара людей, що живуть разом, а інше вирішуй сама”), чи, наприклад, слова матері Рагула (головного героя): “नहीं बेटे मुझे तो सिर्फ तुम्हारी खुशी चाहिए” (“Ні, сину, я просто хочу твого щастя”).

Загалом, образ Тіни – символ ніжності та краси, є образом, що підкреслює важливість кохання та турботи про близьких людей, а образ Анджалі є сильним та незалежним, є зразком того, як молода жінка може бути досить сміливою та наполегливою, щоб дійти до своєї мети. Тому головні жіночі персонажі не тільки

माють свої власні мрії та цілі, але й активно борються за їх реалізацію. Вони не коряться долі, а намагаються змінити її заради своєї власної задоволеності.

Наступний фільм “बीवी नो १“ (“Дружина номер один“) [17] – це індійський фільм, який був випущений в 1999 році, де жіноча роль є досить складною та багатогранною. Головна героїня – Пуджа, – жінка, яка має багато відповідальностей на себе: вона повинна бути люблячою дружиною: “ठीक तरह से पहुंच गए, अब तबियत कैसी है?“ (“Ти нормально добрався, безпечно? Як ти зараз?“) – до чоловіка під час його відїзду), “क्या बात है जान बहुत बेचैन लग रहे हो?“ (“В чому справа, любий, ти виглядаєш невдоволеним?“), турботливою матір'ю: “कैसी बातें कर रहे हैं, बच्चे तैयार हैं उनका दिल टूट जाएगा अगर हम वह नहीं करते जो वे चाहते हैं“ (“Про що ти говориш, діти готові, ти розіб'єш їм серце, якщо ми не будемо робити те, чого вони хочуть“) та відмінною домогосподаркою: “अरे गुस्सा क्यों होते हो, शादी से पहले की बात कुछ और थी अब मैं तुम्हारी बीवी हूँ घर की, बच्चों की, माँ की सबकी जिम्मेदारी है मुझ पर“ (“Гей, чому ти сердишся, до заміжжя все було інакше, тепер я твоя дружина, я відповідаю за будинок, дітей, матір“), ставлячи бажання членів родини вище за свої.

Проте, коли героїня дізнається про те, що її чоловік має іншу дружину, вона стикається з багатьма викликами. Вона вирішує боротися за своє право на кохання та повагу: “मैं खुद को बदल लूंगी और वह मेरी गोद में जरूर लौटेगा“ (“Я зміню себе, і він обов'язково повернеться до мене на коліна“) і в цьому процесі вона стає більш сильною та впевненою в собі: “कल को तुम्हें मुझ से छीन लिया तो? ध्यान रखना पड़ता है“ (“А якщо завтра хтось забере тебе в мене? Я повинна про це подбати“), хоча і потрібно іноді бути більш різкою і впевненою: “तुम वहां बिजनेस के सिलसिले से गए थे या रंगरलिया बनाने गए थे उस चुड़ैल के साथ“ (“Ти приїхав туди у справах чи завести роман з тією відьмою?“), “तुम्हारे पास नहीं भेजूंगी तो क्या पड़ोसियों के पास भेजूंगी? तुम उनके बाप हो सम्भालो अपने बच्चों को!“ (“Якщо я не відправлю дітей тобі, то що, сусідам відправити? Ти їхній батько і маєш піклуватися про своїх дітей“).

Ще один жіночий образ – Рупалі, коханки головного героя, яка зображена як красива, харизматична та впевнена в собі жінка, яка вміє використовувати свій чарівний вигляд, щоб отримувати увагу та домінувати над іншими персонажами,

також не забуваючи про флірт: “तुम तो ऐसे शर्मा रहे हो जैसे कोई पहली बार अपने प्यार का इजहार करता है“ (“Такий сором'язливий, ніби вперше закохався“), “अब हम दोनों में से कोई अकेला नहीं रहेगा, चले?“ (“Тепер ніхто з нас не буде сам, ходімо“), запрошуючи головного героя в театр, а також амбіційна та впевнена в собі: “तुम तो मुझे जानते हो दीपक, मैं एक मिडिल क्लास की लड़की हूँ। मेरे बहुत सारे सपने हैं“ (“Ви мене знаєте, Діпак, я дівчина середнього класу. У мене багато мрій“). Також Рупалі володіє сильним характером і може відстоювати свої права. У сцені, коли Прем пропонує їй зменшити свої витрати, Рупалі відповідає: “यदि तुम्हारी दो पत्नियाँ हो सकती हैं, तो मैं जो चाहूँ वह ले सकती हूँ“ (“Якщо ти можеш мати дві дружини, то я можу мати те, що мені подобається“).

Отже, жіноча роль у фільмі є складною та еволюційною, адже жінки зображаються в процесі їх змін: Пуджа, маючи дуже багато обов'язків і відповідальностей, зі слухняної домогосподарки стає сильною та впевненою в собі жінкою, яка бореться за свої права та повагу в родині, а також Рупалі, яка спершу зображена як м'яка та відкрита до спілкування з усіма членами сім'ї, любить свого чоловіка і робить все можливе, щоб зберегти своє подружнє життя щасливим, згодом стикається з рядом емоційних та соціальних викликів: почуття ревності, розчарування. Вона є успішною бізнес-леді та знає, як працювати так, щоб досягти своїх цілей. Вона не залежить від свого чоловіка та має свої власні думки та переконання, які вона не боїться висловлювати, тому її показує, що жінки можуть бути сильними та незалежними від чоловіків. Фільм показує зміну жіночої ролі під впливом обставин та конфлікту через зраду та обман з боку чоловіка.

II.5. 2000-ті: формування новітнього образу жінки в гіндімовному кіно.

Початок 2000-х ознаменував остаточний етап осучаснення індійської кіногероїні. Час повільно відкидав ідеї, які раніше були близькими суспільству. Процес був повільним, але результати очевидні зараз. Все більша кількість жінок залучалась до процесу написання сюжетів, і, як наслідок, почала досліджуватись

жіноча точка зору та їх думка, яка базувалась на зародженні рівності між жінкою і чоловіком.

Це десятиліття характеризується поширенням стандартів тіла, утвердженням жіночої привабливості на екрані. Актриса повинна була мати ті параметри, які б добре виглядали в білизні чи короткій сукні, незалежно від її професії. Розмаїття у сюжетах також призвело до того, що жіноча аудиторія почала реагувати на те, що бачить на екрані нову версію себе, яку вони раніше не бачили. Межа між послушною героїнею і спокусливою жінкою зникає. Героїня одягає сміливо і рухається так само зухвало, що вказує на результат глобалізації та споживацтва, коли масове виробництво почало вимагати, щоб героїні ставали більш декоративними, ніж справжні жінки.

Серед режисерів цих фільмів є ті, хто навчався за кордоном і чий стиль і творчість знаходиться під впливом Заходу. Вони ввібрали блиск голлівудських фільмів, але свідомо намагалися проповідувати повернення до традиційних індійських цінностей і консерватизму, і вони намагались зробили це через зображення жіночих персонажів.

В інтерв'ю відомий актор Шахрукх Кхан каже: «Безглуздо порівнювати наші фільми із західними, тому що наше суспільство має свої обмеження. Деякі ідеї будуть неприйнятні для нашої аудиторії» [15]. Тому, наприклад, фільм Діпи Мегти “बॉटर“ (“Вода“) 2005-го року описує події, які розгортались наприкінці 1930-х років і розповідає про життя вдів в ашрамі, розповідає про соціально маргіналізованих вдів, дітей, які піддані остракизму в консервативних частинах Індії. Зйомки фільму було затримано через жорстоких протестувальників, які погрожували життю Мехти [16].

Для жіночих персонажів Боллівуд завжди вважав самопожертву найвищою цінністю, а самолюбство вважалось поверхневим і навіть “нечистим“. Проте варто згадати і образ Гіт у фільмі “जब वी मेट“ (“Коли ми зустрілися“) [17] — балакучої, енергійної жінки з надзвичайно позитивним настроєм, котра розпочинає свою роль із амбіційних слів: “आज तक लाइफ में, एक ट्रेन भी नहीं छूटी मेरी“ (“До цього часу я ніколи

не спізнювалась на поїзд“), яка любить себе і є доволі самодостатньою –“मैं अपनी फव्वारीते हूँ!“ (“Я у себе найкраща“), “अब मेरा हाथ छोड़ दो. मैं जानती हूँ कि मैं सुंदर हूँ“ (“Залиш мою руку зараз, я знаю, що я красива“).

Вона є прототипом жінок, які прагнуть йти за своєю мрією, незважаючи на те, скільки перешкод постає на їхньому шляху. Гіт має власний стиль і власне визначення життя, яке не відповідає жодним правилам, встановленим суспільством: आगे क्या होने वाला है, इस पे किसी का कोई हक तो है नहीं. तो ऐसे में वही करती हूँ जो मेरा दिल कहता है. (“Ніхто не має права визначати те, що буде далі. Тому я роблю те, що підказує мені серце“).

В індійському суспільстві жінки обмежені соціальними нормами, які визначають, яким має бути їхнє життя. Гіт же ніколи не піддається суворим правилам своєї сім'ї, де жінки повинні поводитися і одягатися певним чином. Прикладом цього може бути втеча із власного запланованого батьками весілля: बाकी लोगों ने मेरी शादी मंजीत के साथ तय करवा दी है। सब serious है, यह आइडिया अच्छा हो सकता है, इस शादी को रोकने के लिए, मैं भाग रही हूँ (“Вони організували мій шлюб із Манджітом. Все серйозно, та ця ідея хороша, щоб зупинити цей шлюб, я втечу“), “बात सुनो, बहुत जल्दी भागने वाली हूँ अंशुमान के साथ“ (“Слухай, я дуже скоро втечу з Аншуманом“)

Це образ жінки, яка хоче жити на власних умовах, яка можливо в деяких речах не занадто розумна, проте повна ентузіазму та рішучості. Героїня обрала курс на щасливе та вільне життя: «मेरी life जो भी होगी मुझे पता होगा कि मेरी वजह से ऐसी है तो i will be happy» (“Яким би не було моє життя, я буду знати, що це завдяки мені, тому я буду щаслива“)

Сміливість жінки 21-го століття проявляється і в діалозі, де Гіт та Адіт'я ночують разом в одному номері, будучи зовсім не знайомими: «अगर तुम मुझे गारे करने की कोशिश करें तो मैं तुम्हें karate कर दूँगी (“Якщо ти спробуєш мене згвалтувати, то знай, я знаю карате“), «लेकिन तुम कर ही नहीं सकते हो (“Але ти і не зможеш“).

Її потужна фраза: «सिखनि हूँ मैं भटिण्डा की» («Я сикхська жінка з Бхатінди») стала дуже популярною у соціальних мережах і поп-культурі та натякає на сикхське

походження та бойовий дух: може полаятись нецензурною лексикою, подорожує сама, піклується про власну безпеку та навіть грубо знущається над начальником станції, який дає їй женоненависні поради: «आप जो यह बोलते है, इसके ऐसे चार्ज करते हैं या मुफ्त का ज्ञान है? क्योंकि चिल्लर नहीं है मेरे पास, बकवास बंद करो और अपना काम करो» («Ви берете кошти за ваше моральне виховання чи не безкоштовне знання? Бо у мене немає ні копійки за це! Замовкни та виконуй свою роботу»).

Зверхність також проявляється в спілкуванні з іншими чоловіками: “मैं तुम्हारी help कर रही थी, तुम्हें थैंक्यू बोलना चाहिए” (“Я тобі допомагала, ти повинен сказати мені спасибі”), “You weirdo, किस दुनिया में हो तुम हो” (“Ну ти і дивак, з якого ти світу?”) – звертається вона до Адіт’ї, або ж – “सुनो तुम, नाटक मत करो, समझे? यहां से चलो, चमाट मारूंगी और बकवास के तो” (“Слухай, не прикидайся, зрозумів? Геть! Відсандалю тобі, якщо і далі продовжиш”) – до інших чоловіків, які оточили її вночі на вокзалі, або ж до свого колишнього коханого, який покинув її, вона телефонує зі словами: उल्लू के पट्टे, you bastard, तुझे क्या लगा तू मुझे छोड़ देगा तो मैं ज़िन्दगी भर तड़पती रहूंगी? और मरने के बाद नरक की आग में तू जायेगा (“Дурень, негідник, ти думаєш, я буду все життя страждати за тобою? Це ти після смерті будеш горіти у пеклі”).

Варто звернути увагу і на жіночий персонаж Амбар у фільмі 2005-го року “सलाम नमस्ते” (“Салам намасте”) [17], яка зображується як незалежна, кар’єрно-орієнтована та відверта жінка. Її мова відображає цю рису характеру, оскільки вона не боїться висловлювати свою думку.

Амбар – сильна і самовпевнена жінка, яка працює радіожокеєм у Австралії. Протягом усього фільму Амбар зображена на рівній кар’єрній сходиці із своїм товаришем по роботі – Нікілом, тому вона і дозволяє собі бути прямою і не соромиться жартувати з нього, підіймати голос на нього за необхідності: “आई हेट लेटकमर्स! तुम्हारी वजह से मेरा शो वक्त पर शुरू नहीं हुआ” (“Ненавиджу запізнення! Моє шоу не почалося вчасно через тебе”), “तो फाइनली तुम्हारी अकल ठिकाने पर आ ही गई” (“Отже, нарешті до тебе повернувся розум”). Її мова також відображає впевнену та наполегливу особистість її персонажа та її здатність орієнтуватися в викликах сучасних

стосунків з витонченістю та гумором: “आई एम सो सॉरी, मुझे पता नहीं था, तुम्हे अपने नाम से इतनी नफरत है” (“Вибач, я не знала, що ти так ненавидиш своє ім’я”), показує і егоцентричність і зухвалість: “मुझमें? मुझमें कोई बुराई नहीं है, प्रॉब्लम तुम मे है। जाके अपने दिमाग का टेस्ट करवाओ” (“В мені? В мені немає нічого поганого, проблема в тобі. Піди та полікуйся”).

Ще однією відмінною характеристикою даної епохи є рівноправність партнерів у виконанні домашніх обов’язків, таких як приготування їжі: “आज पहला दिन है इसलिए तुम्हे रात का खाना बनाने से एक्सक्यूज करते है” (“Сьогодні перший день, тому я звільняю тебе від приготування вечері”), “सोच लो, नाश्ता बनाने के लिए तुम्हे रोज सुबह उठना पड़ेगा” (“Подумай ще раз, доведеться прокидатися щоранку, аби готувати мені сніданок”). Проте в мові героїні також і відчувається відсутність привязаності до чоловіка, її незалежності від нього: “मैंने इस घर का आधा रेंट दिया है, और आठ महीने तक ये घर उतना ही मेरा है जितना की तुम्हारा, सो आई एम नॉट गोइंग एनीवेयर” (“Я заплатила половину оренди цього будинку, і вже вісім місяців цей будинок так само мій, як і твій, тому я нікуди не піду”). Протягом усього фільму мова Амбар передається як джерело сили, оскільки вона використовує свої слова, щоб постояти за себе та відстоювати свою незалежність, тому вона не боїться також виражати свої бажання, думки, накази на підвищеному тоні за потреби: “तो फिर टीवी का वॉल्यूम कम करो, तुम इस घर मैं अकेले नहीं रहते हो” (“Тоді зменш гучність телевізора, ти ж не сам в цьому будинку живеш”), “मैं आखिरी बार कह रही हूँ बाहर आओ” (“Я тобі востаннє кажу, виходь звідси!”), “ये हमारे अबतक के सारे अकॉउंटस है जो हमने क्लियर नहीं किये है, प्लीज इन्हे देख लो और अपना हिस्सा दे दो” (“Це всі наші неоплачені рахунки до сьогодні, переглянь їх і заплати частину”), “अपना चेहरा दिखा रहे हो हर रोज” (“Ти щодня показуєш своє справжнє обличчя”). Загалом, фільм досліджує складність сучасних стосунків і сімейної динаміки, а також кидає виклик традиційним цінностям і переконанням.

Жіночий персонаж зображено як впевнену, розумну та наполегливу, а її характер служить позитивним зразком для наслідування для жінок, які прагнуть звільнитися від традиційних гендерних ролей і прагнути до своїх мрій. Загалом мова Амбар у фільмі є відображенням сили та незалежності її персонажа, а також є позитивним уявленням про сучасних, наділених жінками у фільмах Боллівуду.

“कभी खुशी कभी गम“ (“В печалі та радості“) [17] 2001-го року – це ще один фільм, який висвітлює патріархальні пережитки індійської культури та суспільства. У сцені, де батько Яш відмовляється від сина, Нандіні та бабуся Рахула просто стоять і ридують, виглядаючи дуже емоційними та крижкими, не можуть і слова сказати, тому що це суперечить культурним нормам поваги до чоловіка, голови родини. Тоді як Яш стоїть з високо піднятою головою, здається, емоційно не стурбований ситуацією. Це проводить різницю між двома статями, показуючи чоловіків апатичними та сильними, а жінок емоційними та слабкими. Саме в цій сцені матір — Нандіні викриває недоліки Яша і каже йому: क्या आप जानते हैं मां हमेशा कहती हैं कि एक पति भगवान होता है। एक दिन मेरा बेटा घर छोड़कर चला गया। गलता। तुमने उसे जाने दिया... गलता। तुमने एक मां को उसके बच्चे से अलग कर दिया... गलता। हमारा परिवार टुकड़े-टुकड़े हो गया... गलता। फिर पति भगवान कैसे बनता है? मेरा पति सिर्फ एक पति है... भगवान नहीं (“Знаєте, моя мама завжди каже, що чоловік - це Бог. Проте, одного дня мій син пішов з дому, а це - неправильно. Ти відпустив його, а це неправильно. Ти розлучив матір з дитиною, а це неправильно. Нашу сім'ю розірвали на частини, а це неправильно. Тоді як чоловік стає Богом? Мій чоловік просто чоловік... а не Бог»), що суперечить індійським традиціям, де чоловік для дружини не лише друг, вчитель, близька людина, а втілення Бога. Дана сцена розширює можливості жінок у фільмі, нарешті визнаючи, що вони мають право голоса.

Зміна образу жінки простежується і в образі героїні на ім'я Пуу у фільмі “कभी खुशी कभी गम“ (“І в печалі, і в радості“) для якої найголовніше у житті – привернення уваги, бажання постійно удосконалювати свій зовнішній вигляд, бажаючи й щоб її подруги теж постійно виглядали гарно, щоб відповідати її стандартам: मेरे साथ प्रेम जाने के लिए तुम सबको तीन डिपार्टमेंट्स में ब्रिलियंट होना चाहिए ... and that is good looks, good looks and good looks (“Щоб піти зі мною на випускний вечір, ви всі повинні бути блискучими в трьох сферах... і це гарна зовнішність, гарна зовнішність і ще раз гарна зовнішність“). Пуу – це та новий сучасний образ дівчини, котра не турбується про те, що про неї думають, яка безжально зачіпає інших, і переконана в тому, що аби зацікавити хлопця достатньо грубих коментарів, зневажливого і байдужого

погляду, цим самим і підкреслюючи свою впевненість та любов до себе: अगर भगवान को देखने के बजाय वह मुझे घूर के देख रहे थे, तो it's not my problem“ (“Якщо всі дивилися на мене, а не на Бога, то це не моя проблема“), коли одягла блискучий одяг в храм, або ж, коли в дзеркало дивилась і промовляла собі: तुम्हारी हिम्मत कैसे हुई? तुम्हारा कोई हक नहीं, कि तुम इतनी खूबसूरत लगे (“Як ти можеш? Ти не маєш права, виглядати так красиво“), «Am I looking P.N.A.T? Pretty Hot And Tempting? (“Чи я виглядаю як Г.Г.І.С.? Гарно, гаряче і спокусливо?“), зухвалі прохання: हाय जानू, कैसे हो तुम? कार पार्क कर दो (“Привіт, любий, як справи? Припаркуй автомобіль“) та невдоволеність: यह कौन सुबह से पू को disturb कर रहा है? (“Хто це турбує Пуу з самого ранку?“), कौन है यह जिसने मुझे मुड़के नहीं देखा? (“Хто це такий, що не озирнувся на мене?“).

Фільм “देव-डी“ (“Дев. Д“) [17] сценариста і режисера Анурага Кашьяпа — це сучасний погляд на класичний бенгальський роман «Девдас» Сарата Чандри Чаттопадхья, смілива, реалістична, достатньо депресивна його адаптація, а успіх цього фільму полягає у тому, що режисер не боїться виходити за рамки, туди, куди не “зазирали“ ще інші режисери.

Сюжет фільму розгортається в західній Індії з її модернізуючим суспільством і культурою, але з консервативними ідеями, що зберігаються в результаті зіткнення поколінь, що відрізняються віруваннями та цінностями. Сцени, як-от, де героїня Паро виражає свій гнів та агресію у розмовах з батьками під час розмови про запланований шлюб з некоханим (“पास भी मत बुलाना मेरे, काट के कुएं डाल आऊंगी“ (“Тільки підведи його до мене, я розірву його на шматочки“), “डैडी पागल हो गए हैं, उन्हें इलाज की जरूरत है“ (“Батько зійшов з розуму, йому варто лікуватись“), зухвало спілкується із хлопцями, яким вона подобається (“औकात देख अपने.. प्यार करता है“ (“Поглянь на себе, любить він...“), “पागल हो गया है?“ (“Ти збожеволів?“), палить цигарки, б'є інших героїв через помсту (“काटके कुएं में डाल दूंगी, जिंदा छोड़ने आई हूं, बकवास करता है, मेरा घर जलाया है उसने और मैं उसका जला रही हूँ“ (“Я тебе вб'ю і кину в колодезь, прийшла забрати твоє життя, наговорив дурниць, він зруйнував мої мрії, а я спалю йому будинок“). Або ж сцени, де інша героїня Чанда, використовує англійську мову, де лається із своїми

батьками – “are you hypocrite, you wanna hit me? do!” (“Ти лицемір, ти хочеш мене вдарити? Давай!) – до батька, чи “चुप, why don't you mind your own business” (“Замовкни, займись своїми справами”) – до бабусі, а як наслідок Чанда перетворюється із звичайної школярки на дівчину легкої поведінки через несправедливість та свою гірку долю, наближуть болівудський сюжет до реальності сучасності, де жінка не боїться сказати слова чи постояти за себе. Або ж використання гінді з часткою англійського вкраплення: “मैं तेरे लिए वेट कर रहा हूँ” (“Я чекаю на тебе”), “तेरी स्कर्ट उठ रही है” (“Твоя спідниця задирається”), “कूल बना देती हूँ मैं तेरी लाइफ की” (“Я роблю твоє життя хорошим”).

Чанда зображена не як «поганій» персонаж, а як сильна та сучасна жінка. В кінці фільму, коли Чанда каже: इतनी खुश पहले कभी नहीं थी, मैं strong हूँ (“Ніколи не була такою щасливою. Я сильна!”) відчувається її самоповага, безстрашність людських засуджень і бажання брати відповідальність за своє власне життя.

Фільм сповнений протиріч, у яких гендерні ролі в певних аспектах майже перевернуті – порівняно з класичними уявленнями в індійському кінематографі – з ніг на голову. Основна відмінність між класичним представленням жінок та їхньої сексуальності в основному індійському кіно та в цьому фільмі полягає в тому, що дві головні жіночі героїні, Паро та Чанда, виражають істинні почуття та природний інтимний потяг, не зображаючись у класичній дихотомії як «хороший» або «поганій» персонаж, швидше вони зображені як сильні та сучасні жінки поза класичним контекстом індійського кіно.

«मर्दानी २» (“Відважна 2”) [17] — ще один боллівудський жіночий фільм 2019-го року, де головна роль належить Рані Мукерджі (у фільмі Шівані), яка грає роль старшого інспектора кримінального відділу.

Впродовж перших хвилин фільму ми знайомимось із молодою дівчиною-жертвою, яка лається із своїм хлопцем по телефону з гучними, сміливими словами: क्या मैं पागल हूँ ? तो समझदार लड़की दूँड ले ना अपने लिए. सिर पर चोट नहीं आई ना? दिमाग खराब है (“Я що, божевільна по-твоєму? То знайди собі толкову дівчину! Головою не вдарився? Зійшов з розуму!”). Цьому епізоду слідує наступний — зловмисник нападає на беззахисну

дівчину, коли поблизу нікого немає, гвалтує та вбиває. Рішуча та смілива Шівані Рой вивчає справу, жорстокість вбивства непокоїть її, що робить її більш рішучою зловити вбивцю: हम मुंबई में ऐसे बेवकूफ को डेढ़-शाणा कहते हैं , मेरा वादा है यह डेढ़-शाणे को मैं काँलर से घसीट कर कोर्ट लाऊंगी (“В Мумбаї ми “таких“ називаємо хитрожопими, я схоплю цього негідника за шкірку і приволочу в суд“).

У передачі новин по телебаченню вона гучно заявила, що лиходій буде спійманий в найближчі терміни і суворо покараний, але й акторка сміливо підіймає тему гендерної нерівності в індійському суспільстві: «ज्यादा हंस तो नहीं रही? लोग गलत मतलब निकालेंगे। ऑफिस में काम कम तो नहीं कर रही ? लोग औरतों की बस की बात नहीं कह कर प्रमोशन रुकवा देंगे। काम से घर जाकर सबके लिए खाना बनाना पड़ेगा क्योंकि भले ही घर में काम दोनों करें, खाना तो सिर्फ औरत बनाएँगी»। («Варто лише зайвий раз засміятись, то чоловіки це неправильно тлумачать. На роботі ми пашемо на рівні з вами, а як справа доходить до підвищення, то ще скажуть: “обійдешся“.

Ідучи з роботи, ми повинні зварити їжу для всіх, тому що навіть якщо обидва працюють в будинку, тільки жінка буде готувати їжу»), «हमें रोज ऐसी चीजों के बारे में सोचना पड़ता है जो सिर्फ एक औरत ही समझ सकती है। ब्रा का स्ट्रैप तो नहीं दिख रहा ? वह जो तब से घूर रहा है, कुछ उल्टा-सीधा तो नहीं करेगा? भीड़ में कोई भी मर्द हमें जब चाहे जहां चाहे छू सकता है क्योंकि जब औरत सार्वजनिक स्थान पर होती हैं तो वह सार्वजनिक संपत्ति बन जाती है» (“Кожен день ми повинні думати про такі речі, які можуть зрозуміти тільки жінки: чи не видно лямки бюстгальтера, бо той, хто витріщився, чи не зробить чогось поганого мені? Будь-який чоловік у натовпі може доторкнутися до нас, коли захоче, тому що коли жінка знаходиться в громадському місці, вона стає надбанням суспільства.“), बराबरी तो बहुत दूर की बात है (“До рівності ще далеко“).

Героїня веде боротьбу за фемінізм, виступаючи на захист жінок у всьому світі. Шівані демонструє, на що здатна безстрашна, самотійна, жінка, незважаючи на те, що їй протистоять усілякі труднощі, яка ніколи не відступить перед обличчям несправедливості, вона вірить в себе і вірить в усіх жінок Індії: शायद इस शहर में पहली बार कोई महिला ऐसी पोस्ट हुई है (“Чи не вперше в цьому місті такий пост зайняла жінка-інспектор?“), औरतें जब भी मैदान में उतरती हैं , वह चाहे पुलिस हो या नेत्री , चाहे पेशा कोई भी हो, हमेशा उसी की क्राबिलियत सवाल उठाए जाते हैं? (“Щоразу, коли жінки виходять в нову сферу діяльності,

будь-то поліцейські чи громадські лідери, незалежно від професії, їхні здібності завжди ставляться під сумнів?“)

Вона живе своїм життям і не налякана судженнями та стереотипами інших. Вона є босом у чоловічому світі, і вона гарантує, що її робота говорить голосніше за чоловічу, що проявляється в її спілкуванні з підлеглими, які не вірять в її успіх та вміння: «यह क्या है बकवास, तुम्हें सिर्फ एक काम दिया था, और तुम... जाओ यहाँ से (“Якого чорта, тобі дали лише одне завдання, а ти... геть!“), मुझे तमीज मत सिखा और ऐसा चाँटा मारूंगी ना (“Не вчи мене порядності, зараз ляпаса дам“), लोगों के अहम को संभालना मेरे जॉब प्रोफ़ाइल में नहीं आता (“Я не зобов’язана домовлятися із самолюбством людей“).

У фільмі “बैंड बाजा बारात“ (“Шлюбна церемонія“) [17] 2010-го року, головний жіночий персонаж Шруті зображена як амбітна, незалежна та впевнена жінка, яка сповнена рішучості досягти успіху у своїй справі - організації весіль. “इंडियन आइडल मेरी जूती पे, मैं अपना खुद का बिज़नेस स्टार्ट करने वाली हूँ“ (“Мене не цікавить «Індійський ідол» (шоу талантів), я збираюся відкрити власний бізнес“) - стверджуючи, що їй потрібен власний бізнес, а не відомість співачки, цим самим показуючи свої амбіції: “मैं दिल्ली की नहीं, इंडिया की “थे बेस्ट“ वेडिंग प्लानर बनूंगी“ (“Не тільки в Делі, я буду найкращим організатором весіль у всій Індії)

Вона також показана розумною, винахідливою та працювитою, а її героїня кидає виклик гендерним стереотипам, досягаючи успіхів у сфері, де традиційно домінують чоловіки: “मेरे पास बस एक आदमी की पोजीशन है, वो काम कोई लड़की हैंडल नहीं कर सकती“ (“Я просто обіймаю чоловічу посаду, адже жодна дівчина не впорається з цією роботою“), уважна до усіх деталей і готова відстоювати свої права: “अरे भैया फर्नीचर सेकंड हैंड है पर पैसे तो फर्स्ट हैंड लिए है आपने“ (“Гей, друже, хоча меблі і вживані, але ви взяли усі гроші з перших рук, обережніше!“), де зображується як дуже чітка і переконлива жінка, здатна ефективно вести переговори як з клієнтами, так і з колегами.

Її також зображують як працювиту, яка віддана своїй роботі, часто виходячи за межі, щоб переконатися, що її клієнти задоволені, навіть якщо для цього потрібно сперечатись з колегами, заспокоювати їх, та брати верх емоціям:

“बिड़ू पार्टनरशिप खत्म, हम अब साथ काम किये ना, तो मेरा शादी मुबारक बन जाएगा शादी मनहूस” (“Біту, наше співпраця закінчилася, якщо ми зараз продовжимо працювати разом, тоді моя щаслива шлюбна компанія перетвориться на жалюгідну шлюбну компанію”), “कुत्ते, उल्लू के पड़े तू मेरी लाइफ में आया कहा से - सब कुछ खराब कर दिया” (“Собацюга, ти божевільний чоловік, звідки ти прийшов у моє життя, ти все зіпсував”- діалог про поділ бізнесу).

Вона говорить впевнено та наполегливо, часто використовуючи бізнес-термінологію для передачі своїх ідей та стратегій. У фільмі героїня Шруті зображується як рівна її партнеру-чоловіку, і її поважають як колеги, так і клієнти. У фільмі прославляється її сила та стійкість, але і зображується її зверхність та зухвалість на початку фільму: “एक्सक्यूज मी, किस की साइड से हो जी आप?” (“Перепрошую, з чийого боку ви прийшли?”), “अन्नू आंटी की असिस्टेंट, उन्होंने तो पूरे संगीत की अरेंजमेंट कराई है, हमारी ड्यूटी है कोई अंड शंड ना खाके चला जाए” (“Помічниця тітоньки Анну, це вона організувала все свято, наш обов’язок стежити, щоб ніяких збрід не прийшов сюди поїсти без запрошення”) – показуючи високомірність, спілкуючись із гостями на весіллі, “लाइन मार रहा है? ट्राई भी ना करियो, मेरे पास नहीं है लव शव के लिए टाइम” (“Ти що залицяєшся до мене? Навіть не намагайся, я не маю часу на любов”, “आज फ्रेंड बोल रहा है, कल आई लव यू बोल देगा ! मुझको कोई इमोशनल श्यापा नहीं चाहिए” (“Сьогодні ти скажеш, що тобі друг, завтра ти скажеш: “я тебе кохаю!” Я не хочу жодної емоційної драми на роботі”), спілкуючись із хлопцем.

Героїня готова боротись і за власте життя та щастя: “मैंने खुद फैसला किया, शादी कर रही हूँ आपने लिए, मेरे सेफ सिक्क्योर फ्यूचर के लिए” (“Я сама так вирішила, виходжу заміж заради свого безпечного та надійного майбутнього”), не чекаючи погодження оточуючих.

Загалом героїня Шруті служить позитивним уявленням про сильну та незалежну жінку, яка готова ризикувати та здійснювати свої мрії, а її мова – відображення впевненості та компетентності героїні, а також її здатності орієнтуватися в складній соціальній та професійній динаміці індустрії планування весіль.

Що стосується наступного фільму “जंजीर” 2013-го року (“Кайдани”) [17], то тут головна героїня Мала — незалежна та повноважна жінка, яка працює

активісткою, яка бореться з корупцією та несправедливістю. Її мова також характеризується відчуттям поспішності, оскільки вона керується сильним відчуттям мети та терміновості досягнення своїх цілей. Її слова часто пристрасні та емоційні, що відображає її відданість своїй справі та рішучість долати перешкоди: “मैं जानती हूँ तुम लोग किसी बिजनेस को फ़ोर्स नहीं कर सकते, मैं अपनी जिन्दगी को और डेंजर मैं नहीं डाल सकती, लेकिन जो भी जरूरी होगा मैं करने को तैयार हूँ” (“Я знаю вас, хлопці, ви не можете змусити свідка, я більше не можу ризикувати своїм життям, але я мушу, я зроблю все необхідне”), “मेरी प्रॉब्लम डर है, और उस डर के साथ मैं जी भी लेती लेकिन गिल्ट के साथ नहीं जिया जाता” (“Моя проблема - це страх, і я можу жити з цим страхом, але я не можу жити з почуттям провини”), говорячи про свої страхи та наміри допомогти слідству.

Її мова впевнена, що відображає її сильну особистість, іноді зухвала та рішуча: “मैंने कहा कि धत् तेरे की गाड़ी अभी रोको!” (“Зараз же зупини цю кляту машину, я ж сказала” - під час розмови із водієм), “गेट आउट, मैं जानती हूँ तुम लोग पुलिस वाले नहीं हो” (“Виходьте, я знаю, що ви не копи” - зухвало спілкуючись з поліцейськими), “तुमको होटल का मैनेजर किसने बनाया, DO NOT DISTURB का साइन बाहर लगा है ना” (“Хто призначив вас менеджером готелю? За дверима є табличка НЕ ТУРБУВАТИ” - спілкуючись із офіцером поліції), “मैं अपने मिसिंग पासपोर्ट का FIR फाइल करने आई थी, तुम तो मेरी हेल्प करने से रहे, लेकिन मैं तुम्हारी तरह सेल्फिश नहीं हूँ, मैं खाना लाई हूँ” (“Я прийшла сюди, щоб подати заяву про зникнення мого паспорта, ти перестав мені допомагати, але я не егоїстка, як ти, я взяла трохи їжі і для тебе” – спілкуючись із офіцером поліції).

Також варто й згадати про виклик гендерним стереотипам: героїня Мала кидає виклик гендерним стереотипам, будучи впевненою та наполегливою жінкою, яка виконує ролі, де традиційно домінують чоловіки. Наприклад, відстоює себе, коли стикається з чоловіками, які намагаються її залякати: “आप मुझसे क्या चाहते हैं? मैं तुमसे नहीं डरती, यहाँ से निकल जाओ” (“Що ви хочете? Я вас не боюсь, геть”), фліртує з працівником поліції: “गुड गर्ल नाराज है क्योंकि तुम्हारे पास उसके लिए फुर्सत नहीं है” (“Хороша дівчинка сердиться, бо ти не маєш на неї часу”), “अरेस्ट नहीं कर रही, वैसे हमारे हाथो अरेस्ट होने वाले बेल नहीं मांगते” (“Я не арештовую, але ті, хто одного разу заарештовані моїми руками, не

просяться на волю“, “तुम्हारे अकेलेपन को मैं हरा पाऊ, आई प्रोमिस“ (“Я можу допомогти тобі позбутися самотності, я обіцяю“, “मेरे साथ वक्त नहीं बिताते इसलिए मुझे डिनर पर लेकर आये?“ (“Ти запросив мене повечеряти, тому що мало часу з мною проводиш?“).

Загалом мова Мала в фільмі є відображенням її сили, рішучості та відданості соціальній справедливості. Загалом мова Мали у фільмі є відображенням походження та досвіду її героїні, а також культурного та мовного розмаїття сучасної Індії.

Висновки до розділу II

Вплив історичних та соціокультурних факторів на зростання жіночих ролей у комерційних індійських фільмах свідчить про стереотипне зображення жінок. Від пасивної, покірної дружини «Раджі Харішчандри» Дадасахеба Фалке до багатостраждальної, але героїчної матері «Матері Індії» до вільної жінки-вдови “Матір 98“ – довгий і складний шлях жінок у гіндімовному кіно. Зображення жінок в історії індійського кіно від епохи німого кіно до сьогодення зазнало численних змін.

Індійський кінематограф значно змінився з 1950-х років. Сьогодні голлівудські фільми конкурують із західними та ідеологія сюжетної лінії також змінюється. Враховуючи факт, що жінки в Індії не є однорідною групою, вони належать до різних груп, каст, релігії та цінностей, вони живуть різним життям і мають різну систему цінностей, і зображати їх як єдине ціле у фільмах є серйозною несправедливістю для них. Фільми мають показувати жіночих персонажів таким чином, щоб віддати їм належне, а також суспільству в цілому. Жіночі персонажі впродовж останніх років мали владу в існуючому патріархальному суспільстві аби змінити застарілі уявлення. Жінок більше не слід представляти як об’єкт експлуатації. Фільми мають не тільки розважати, а й запалювати вогонь соціальних змін. Жіночий компонент в кіноіндустрії показав свою присутність не тільки у фільмах, а й у реальному світі. Роль, яку відіграють жінки в індійському

кіно, тепер стає прикладом для наслідування. Таким чином, можна розглядати кіно як справжній символ суспільства, і це сприйняття допомагає краще зрозуміти суспільство.

Еволюція жіночого образу у гіндімовному кіно пройшла через значні зміни у мовному аспекті. Починаючи з 1950-х років і до сьогодні, жіночі персонажі у гіндімовних фільмах стали використовувати більш різноманітну та сучасну мову, яка відображає зміни у соціальних та культурних стереотипах, пов'язаних із жіночою статтю.

На початку кінематографу в Індії, жіночі персонажі були головним чином обмеженими ролями дружини, матері або сестри, а їх мова в основному була використовувана для передачі моральних ідеалів, віршів та пісень. В таких фільмах, жінки мовчали, коли вони перебували в присутності своїх батьків, чоловіка або чоловічих персонажів.

У ранніх фільмах жіночі персонажі говорили більш традиційною мовою гінді, використовуючи формальну граматику та словниковий запас. Це відображало соціальне та культурне очікування, що жінки мають говорити більш чемно та скромно. У той же час, чоловічі персонажі говорили більш сучасною мовою, що відображало їх соціальний та культурний привілей.

Проте впродовж 1970-х років, з'явилися фільми, які показували жінок в різних професіях та ролях, таких як вчительки, медсестри та інші професії. У таких фільмах, жінки почали говорити нарівні з чоловіками, і мова їх персонажів стала більш розмовною та природньою.

Проте впродовж останніх десятиліть жіночі персонажі в гіндімовних фільмах стали говорити більш сучасною мовою, яка відображає їх активнішу роль у суспільстві. Вони використовують більш інтелігентний та незалежний словниковий запас, а також більш активно висловлюють свої емоції та почуття.

Сучасні гіндімовні фільми також показують більшу різноманітність жіночих персонажів, їх поведінку, зовнішній вигляд, показуючи їх амбіційність щодо кар'єри, гордість, пихатість, сміливість, що відображається у їхньому мовному

стилі. Наприклад, у фільмах з'являються героїні, які говорять різними мовами (наприклад, англійською).

Крім того, жіночі персонажі у сучасних гіндімовних фільмах часто говорять на більш рівних умовах із чоловічими персонажами, що відображає їх активнішу та незалежнішу роль у суспільстві, допускати лайки, жаргони, сленг, підвищені тони і тд. Вони використовують більш невимушену та сучасну мову, що відображає їх соціальну та культурну емансипацію.

ВИСНОВКИ

Жіночий образ у гіндімовному кіно еволюціонував протягом десятиліть і змінилися як зовнішність і характер героїнь, так і їх ролі в історії. Цей процес також відображається у мовному аспекті.

Починаючи з 1950-х років, героїні були зображені у традиційній ролі жінки, що слугуватиме для задоволення потреб чоловіків. Вони говорили м'яко і повільно, з використанням форм поваги, а їхня мова відображала пасивність і слабкість. Проте з часом героїні стали відігравати активнішу роль і змінювати своє ставлення до життя, що відобразилося і в їхній мові.

Впродовж 1960-1970-х років, з появою “нової хвилі” в індійському кіно, героїні стали відігравати більш незалежну та відважну роль. Вони почали говорити більш рішучою мовою, з використанням іноді більш грубоватої лексики, що відображало їхню впевненість у собі та рішучість. Важливо також відзначити, що це був також період, коли тодішній прем'єр-міністр Індіра Ганді оголосила надзвичайний стан, скасувавши громадянські свободи та піддавши цензурі пресу. Невизначеність часу, можливо, проявилася через те, як жінки зображалися на екрані, відзначаючи їх як більш традиційну фігуру матері. Два фільми, які ідеально ілюструють цю теорію, – “जय संतोषी माँ” (“Слава богині Сантоші”) 1975-го та “सीता और गीता” (“Сіта та Гіта”) 1972-го років. В обох фільмах «хороша» жіноча героїня була показана як боязка, пригноблена жінка, яка без жодного слова зазнала психічних, а часто й фізичних тортур від членів своєї родини.

У 1980-х і 1990-х роках, героїні стали більш реалістичними і відображали різні соціальні та економічні статуси. Вони говорили більш природною мовою, яка відображала їх індивідуальні риси та характер.

З кінця 1990-х років і надалі, героїні стали відігравати більш різноманітні ролі, що відображається в їхній мові. Наприклад, у фільмах про жінок-лідерів, героїні говорять рішучою мовою з використанням термінів та фраз, пов'язаних із політикою та бізнесом.

Проте кінематограф останніх років намагається розірвати цей ланцюг стереотипних жіночих ролей. Сучасні режисери зараз досліджують нові перспективи, щоб повідати історію, частіше з жіночої точки зору. Поступово традиційні шаблонні фільми відходять на інший план і починають з'являтися нові сюжети. Ці фільми змусили глядачів також дивитися на нових героїнь, чії манери відрізняються від старих канонів і уявлень. Жінки тепер представлені в сильних індивідуальних ролях, що відводить увагу глядачів від жіночого тіла як прикраси, чого не було за довгу історію кінематографа мовою гінді.

У сучасних гіндімовних фільмах мова жіночих персонажів стала більш вільною та натуральною порівняно з попередніми десятиліттями. Жінки відтворюють широкий спектр ролей, включаючи традиційні ролі дружини, матері та сестри, а також активних, незалежних та кар'єрних жінок. Жінки говорять нарівні з чоловіками, і мова їх персонажів відображає різні соціальні та культурні контексти. Часто жінки використовують сучасну неформальну мову, таку як жаргон або сленг, що робить їхні персонажі більш реалістичними для глядачів. Жінки також можуть висловлювати свої думки та боротися за свої права. Мова їх персонажів може бути більш емоційною та виразною, особливо коли вони виступають проти несправедливості або насильства. Зокрема, у фільмах, що зосереджені на соціальних проблемах, таких як гендерна нерівність, сексизм та насильство над жінками, жінки можуть використовувати мову, що виражає сильні емоції та гнів.

Загалом, мова жінок в сучасних гіндімовних фільмах відображає багатоаспектну й складну еволюцію жіночих персонажів, а мовний аспект є важливим індикатором соціальних змін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Dr. Shalini Sharma. Constitutional Inheritance to women and Nehru. International Journal of Research in Social Sciences. 2018. [Електронний ресурс]: https://www.ijmra.us/project%20doc/2018/IJRSS_AUGUST2018/IJMRA-15295.pdf.
2. Бостан Л. ІСТОРИЯ ДЕРЖАВИ І ПРАВА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН. Київ : «Центр учб. літ.», 2008. [Електронний ресурс]: https://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/CUL/13-Istor_derzh_prava_Bostan.pdf
3. Scholar Publications. Position of Women in Kautilya's Arthashastra. A Peer-Reviewed Bi-monthly Bi-lingual Research Journal. Assam, India, 2018. [Електронний ресурс]: https://www.ijhsss.com/old/files/13_12o153zk.-Biman-Bhattacharjee.pdf
4. Rakesh Singh Paraste, Abhilasha. Decoding the Presence of Women in the Reformist-Nationalist Movements of the Nineteenth Century in India through Ramabai. 2017 [Електронний ресурс]: <https://www.eajournals.org/wp-content/uploads/Decoding-the-Presence-of-Women-in-the-Reformist-Nationalist-Movements-of-the-Nineteenth-Century-in-India-through-Ramabai.pdf>.
5. THE TODAY WITH WOMEN BEING PART OF., September 17, 2019., [Електронний ресурс] : <https://niagarafallshypnosiscenter.com/the-today-with-women-being-part-of/>.
6. International Journal of Advances in Social Sciences., [Електронний ресурс]: <https://ijassonline.in/HTMLPaper.aspx?Journal=International+Journal+of+Advances+in+Social+Sciences%3bPID%3d2016-4-2-9>.
7. Encyclopedia of Britain., Bollywood film industry, India., Mar 12, 2023 [Електронний ресурс] : «<https://www.britannica.com/event/Dowry-Prohibition-Act>
8. Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema (Routledge Filmguidebooks., Tejaswini Ganti, 2004, 265 pages.
9. A BRIEF HISTORY OF INDIAN CINEMA August 21, 2018, [Електронний ресурс] : <http://www.indiancommunities.org/2018/08/21/a-brief-history-of-indian-cinema/>.

10. Ganti, T. (2004). *Bollywood: Guidebook to popular Hindi Cinema*. London, New York: Routledge.
11. Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 1972.
12. Pallavi Jha (2021). Portrayal of Women in Different Eras of Indian Cinema. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, [Электронный ресурс] <https://www.internationaljournalsrg.org/IJHSS/2021/Volume8-Issue2/IJHSS-V8I2P109.pdf>
13. A festival of films for her Women's International Film Festival opens today
March 06, 2017 [Электронный ресурс] :
<https://www.thehindu.com/news/cities/kozhikode/a-festival-of-films-for-her/article17416226.ece>.
14. Dasgupta, Samir. *The Changing Face of Globalization*. New Delhi: Sage, 2004. Print.
15. Khan, Shahrukh. Interview by Rajeev Masand. NDTV, 22 October 2016. [Электронный ресурс] : <https://www.youtube.com/watch?v=MB9i7VYk3dE>
16. Richard Phillips, Waruna Alahakoon, 12 February 2000, Hindu chauvinists block filming of Deepa Mehta's *Water* [Электронный ресурс] :
<https://www.wsws.org/en/articles/2000/02/film-f12.html>
17. <https://einthusan.tv/intro/>
18. Dwyer Rachel, Patel D. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film* Publisher Reaktion Books (Envisioning Asia), 2002.
19. Dwyer, Rachel. *Review of Filming the Gods Religion and Indian Cinema* Publisher Routledge, 2006.
20. Ganti, Tejaswini. *Bollywood A guidebook to Popular Hindi Cinema* Publisher Taylor & Francis Group Routledge, 2004.

21. Gokulsing, Moti K, Dissanayake, Wimal. *From Aan to Lagaan and Beyond: A Guide to the study of Indian Cinema* Publisher Trentham Books, 012.
22. Jain, Jasbir, Rai, Sudha. *Films and feminism essays in Indian cinema*, Publisher Rawat Publications, 2015.
23. Chaudhuri, M. (2005). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.
24. Gokulsing, K. M., & Dissanayake, W. (Eds.). (2012). *Routledge Handbook of Indian Cinemas*. New York: Routledge.
25. Gopal, S. (2011). *Conjugations: Marriage and Form in New Bollywood Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
26. Rai, M. (2014). *Hindi Film Songs and the Cinema*. New Delhi: Orient Blackswan.
27. Rajadhyaksha, A., & Willemen, P. (2016). *Encyclopedia of Indian Cinema*. New Delhi: Oxford University Press.
28. Vasudevan, R. (2015). *The Melodramatic Public: Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*. New Delhi: Permanent Black.
29. Bhattacharya, A. (2014). *Female Stardom in Hindi Film Industry: Representations, Narratives, and Discourses*. New Delhi: Sage Publications India Pvt Ltd.
30. Dwyer, R., & Patel, D. (Eds.). (2002). *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
31. Ganti, T. (2012). *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham: Duke University Press.
32. K. Moti Gokulsing and Wimal Dissanayake. *The Representation of Women in Indian Cinema*

33. Charu Yadav. *Bollywood and Female Sexuality: A Linguistic Analysis*
34. Meheli Sen. *Gender in Indian Cinema*
35. Jigna Desai. *The Women of Hindi Cinema: A Study in Female Empowerment*
36. “Language, Gender, and Power in Bollywood“ by Supriya Chaudhuri - This article analyzes the ways in which language is used to construct gender roles and power dynamics in Hindi-language cinema, with a focus on the portrayal of female characters.
37. “The Articulation of the Feminine in Bollywood Films“ by M. Madhava Prasad - This paper discusses the representation of women in Bollywood films, including Hindi-language cinema, from a postcolonial feminist perspective.
38. “From 'Sati Savitri' to 'I Am': The Changing Face of Bollywood Heroines“ by Nirmal Kumar Srivastava and Deepti Verma - This article examines the evolution of female characters in Hindi-language cinema from traditional stereotypes to more complex, multi-dimensional portrayals.
39. “Feminist Critique of Bollywood: A Brief Analysis“ by Dr. Nupur Talwar - This paper provides a feminist analysis of Hindi-language cinema, with a focus on the representation of women and the impact of patriarchal structures on female characters.
40. “The Female Gaze in Indian Cinema: A Study of Female Representation in Hindi Films“ by Pallavi Gupta - This thesis examines the ways in which the female gaze is represented in Hindi-language cinema, with a focus on the portrayal of female characters and their relationships with male characters.
41. “Language and Gender in Indian Cinema: A Study of Female Representation in Hindi Films“ by Swati Parmar.
42. Hasan, R. (1993). The language of gender and class: transformation in the Hindi public sphere. *Indian Journal of Gender Studies*, 1(2), 233-249.
43. Dwyer, R. (2005). *Filming the Gods: Religion and Indian Cinema*. Routledge.

44. Mishra, V. (2013). *Bollywood Cinema: Temples of Desire*. Routledge.
45. Khalid, S. (2016). *Gender and Islam in Hindi Cinema*. Routledge.
46. IMDb-Hindi movies: [Электронный ресурс] : <https://www.imdb.com/search/title/?countries=in&languages=hi>.
47. Bollywood Hungama - Hindi movies: [Электронный ресурс] : <https://www.bollywoodhungama.com/movies/language/hindi/>.
48. Jstor - Scholarly articles on Indian cinema: [Электронный ресурс] : <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=indian+cinema&acc=off&wc=on&fc=off&group=none1>.
49. Academia.edu - Scholarly articles on Indian cinema: [Электронный ресурс] : https://www.academia.edu/Documents/in/Indian_Cinema.
50. Shodhganga - Theses and dissertations on Indian cinema: [Электронный ресурс]: <https://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/6116/browse?value=Cinema&type=subject>.
51. YouTube - Hindi movie trailers, songs and interviews: [Электронный ресурс] : https://www.youtube.com/results?search_query=hindi+movie
52. Chaudhuri, Shohini. *Feminist Film Theorists* Publisher Routledge, 2006
53. *Gender Dynamics in Hindi Cinema*, 2020 [Электронный ресурс] : https://www.academia.edu/43821303/Gender_Dynamics_in_Hindi_Cinema
54. *Images of Women in Indian Films - Feminist Archives*
55. Ray, Sangeeta. *En-Gendering India: |Woman and Nation in Colonial and Postcolonial Narratives*. Durham: Duke Univ. Press, 2000. Print.
56. Qureshi, Muniruddin. *Social Status of Indian women: Emancipation*. New Dehli: Anmol, 2003. Print.

57. Ahmed, S. Akbar (1992). 'Bombay Films: The Cinema as Metaphor for Indian Society and Politics'. *Modern Asian Studies* 26, 2 (1992), pp. 289-320. Great Britain.
58. Burra, R. (ed.) (1981). 'Film India: Looking Back 1896-1960'. The Directorate of Film Festivals, New Delhi.
59. Laura Mulvey (1988), 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. In Constance Penley (ed), *Feminism and Film Theory*, New York: Routledge.
60. Misra, Vijay (2006). 'Bollywood Cinema: A Critical Genealogy'. Asian Studies Institute, Victoria University of Wellington.
61. Monica Motwani (1996), *The Changing Face of the Hindi Film Heroine*, G Magazine Online.
62. Singh, Indubala (2007). *Gender Relations and Cultural Ideology in Indian Cinema: A Study of Select Adaptations of Literary Texts*, Deep & Deep Publications.
63. Joseph, A., & Sharma, K. (1994). *Whose News? The Media and Women's Issues* (pp. 21). New Delhi, Sage Publications.
64. Gokulsing, K.M., & Dissanayake, W. (1998). *Indian Popular Cinema: A narrative of cultural change*. U.K., Trentham Books Limited.
65. Jain, J., & Rai, S. (2009). *Films and Feminism: Essays in Indian Cinema*. (pp. 10). Jaipur, Rawat Publications.
66. Benegal, S. (2010). *Talkies, Movies, Cinema*. *India International Centre Quarterly*, 37 (1), 12-27.
67. Datta, S. (2000). *Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema*. *Social Scientist*, 28 (3/4), 71-82.
68. Dasgupta, S. D. (1998). *A Patchwork Shawl: Chronicles of South Asian Women in America*, New Brunswick: Rutgers University Press.
69. Gopalan, L. (1997). *Avenging women in Indian cinema*. *Screen*, 38 (1), 42-59.

70. Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton University Press.
71. Sharpe, J. (2005). Gender, Nation, and Globalization in *Monsoon Wedding* and *Dilwale Dulhania Le Jayenge*. *Meridians*, 6 (1), 58-81.