



Саморефлексия Агнес в фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики»

М.В. Соловьева

УДК 778.5.04.072

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

саморефлексия,
драматургический
прием,
И. Бергман,
самоосмысление,
сюжет

¹ Соловьева М.В. Кинематографическая саморефлексия автора (на примерах фильмов режиссера И. Бергмана) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах, 2017, № 4. С. 192.

² Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб.: Издат. группа «Евразия», 1997. С. 168.

Статья посвящена анализу фильма Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» в ракурсе использования в нем саморефлексии персонажа как основного сюжетообразующего приема. Саморефлексия главной героини Агнес представлена во всем разнообразии видов, которые, перемежаясь друг с другом, создают полифоничность смыслов и образов. Также обосновываются драматургические приемы, позволяющие вовлечь зрителя в психологические переживания Агнес. Ее дневник презентуется как осознанная саморефлексия героини фильма, становясь экранным инструментом изучения ее психологии.

Фильм Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» (1972) драматургически организован как поток саморефлексий главной героини и может служить примером использования метода трансцендирования как сюжетообразующего приема, который «дает возможность мгновенного погружения зрителя во внутренний мир персонажа»¹.

В этой картине воспроизводится последний этап жизни Агнес, уже тяжело больной, испытывающей нестерпимые боли. Фильм посвящен попыткам героини понять свою мать, разобраться в причинах своей болезни. Осознавая, что дни ее сочтены, она стремится перед смертью обрести гармонию с миром, в котором всегда ощущала себя лишней. По А.Г. Маслоу, обращение к самоанализу — это «изучение глубинного в человеке», что является «одной из необходимых предпосылок для понимания того, каким должен быть человек»².

Дневник как экранная трансцендентность персонажа

Экранным инструментом изучения внутреннего состояния героини становится ее дневник. Благодаря этому драматургическому приему зритель может проникнуть в «глубинное» Агнес. Несмотря на то, что сам дневник как предмет появляется

на экране всего трижды, он становится основой драматургии, обеспечивая возможность проникнуть в психологию персонажа через самоанализ. Дневниковые записи главной героини при воплощении на экране ее саморефлексии позволяют «драматургически осознать то, что заложено в образе героя фильма»³.

Свою первую запись Агнес делает в понедельник ранним утром, когда сестры, самоотверженно приехавшие за ней ухаживать, еще спят. Запись, которую она совершает в кадре, нельзя отнести к саморефлексии при самом лояльном ее рассмотрении. Отложив перо, героиня ложится в постель, чем имитирует завершение записи и создает у зрителей первое впечатление о значимости дневника. Объемный образ фильма через событийность кинематографического дневника героини возникает уже в finale, когда эта сюжетная линия закольцовывается сценой, где прислуга Анна, оставшись одна в доме, читает последнюю запись своей покойной хозяйки.

Визуальный символ осознанной саморефлексии персонажа

Некоторые сцены, являющиеся экранным воплощением дневника Агнес, отделены черно-красными портретными затемнениями. В других сценах — эти границы размыты. Так, воспоминание, посвященное детству Агнес и одиночеству ее матери, не имеет поначалу черно-красного затемнения, которое вводится в сюжетную ткань фильма впоследствии — через букет нежно-белых роз, расставленных по богатому и красивому дому. Пройдя по своей комнате, Агнес выходит в красную гостиную, где стоит самый большой букет. Она вытаскивает одну из роз, вдыхает ее аромат и кладет аккуратно перед собой на стол. Стремясь скрыть от зрителя и от самой себя внезапную

душевную боль, Агнес кладет голову на стол. Через нальзы камеры на лежащую на столе розу, олицетворяющую как бы искренность, зритель видит пластиковые стебель, листья, неказистое крепление цветка к цветоносу. Так непроизвольно,

Сцена из фильма.
Агнес вдыхает аромат
искусственного цветка



³ Соловьева М.В. Кинематографическая саморефлексия: классификация видов // Вестник ВГИК, 2018, № 2 (36). С. 88.

⁴ Маньковская Н.Б. Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2013. Вып. 6. С. 26.

символ искренности и чистоты трансформируется в символ лицемерия и дешевой подделки. Этот символ как «плод интуиции», в котором заключена его «оригинальность»⁴, получает на экране свое развитие. Символ не статичен в своем значении при повествовании фильма, но дополняется новыми значениями, меняя свой совокупный смысл.

Однако не искусственность декоративного цветка расстраивает Агнес, доставляя ей боль, а то, что поделкой, искусственной и лицемерной, была ее мать. Воспоминание о матери состоит из трех сцен из детства Агнес: когда героиня подсматривает за матерью в саду; во время просмотра сказок с помощью «волшебного фонаря» накануне Богоявления, в момент невербального диалога матери с дочерью в красной гостиной.



Сцена из фильма.
Мать за столом

Мать Агнес, молодая и красивая, в белом платье, сидит за тем же столом, где до начала воспоминания сидела и сама Агнес. Перед ней стоит тот же букет из нежно-белых роз. Эта женщина, похожая на розы, выглядит такой же частью декора. Из-за грусти в ее глазах

маленькая Агнес чуть не плачет. Три сцены из детства Агнес сопровождаются закадровым голосом героини, где она рассказывает о своей любви к матери, разном отношении матери к трем сестрам, о единственном моменте их с Агнес близости, когда мать вдруг осознала «декоративную функцию» своего присутствия в доме. Быстрой панорамой показывается акварельный рисунок Агнес — белая роза, как и следовало того ожидать. Характерно, что рисует Агнес не всегда, а только когда болезнь отступает. Через творчество она стремится освоить «горизонт познавательной деятельности»⁵, чье значение видоизменяется. Иными словами, рисуя белую розу, как и вдыхая аромат искусственного цветка, Агнес стремится постичь свою мать и самое себя как нелюбимую дочь матери.

В фильме не раскрываются ответы на многие вопросы о матери Агнес, которые в этом воспоминании героиня фильма задает себе и зрителям. Почему три сестры так не похожи друг на

⁵ Кормин Н.А. Эстетика и эпистемология // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2014. Вып. 7. С. 85.

друга, так по-разному были любимы матерью и почему Агнес подвергалась постоянному изгнанию в семье, остается только гадать. И. Бергман предлагает немало намеков, но нигде не говорит наверняка. Зритель уравнен в информационной возможности с Агнес: он знает столько же, сколько и она. Как и Агнес, зритель желал бы знать больше, но знает только то, что героиня сохранила в памяти о детстве. Воспоминание как акт осознанной саморефлексии усиливается аналитическим закадровым монологом героини. И даже если бы в начале она не произнесла, что «так хотела увидеть ее [мать] снова», это было бы понятно. Однако И. Бергман вновь делает акцент на желании героини вернуться в свое прошлое, встретиться с матерью, поговорить с ней теперь, когда она сама смертельно больна, а дни ее сочтены. Именно сейчас, перед лицом смерти, ей необходимо обрести взаимопонимание со своими немногими близкими и любимыми людьми.

Закадровый монолог Агнес, доводящий до максимума ее осознанное стремление понять мать, подчеркивает: именно ментальная потребность разобраться в себе, начиная с детства, становится импульсом пробуждения воспоминаний. От ментального импульса процесс самоанализа постепенно переходит в чувственную саморефлексию, которая, по В.В. Балановскому, «систематизирует и преобразовывает чувственные данные»⁶. Осознанная саморефлексия в кино возникает у персонажа из его желания понять себя. В данном сюжете она проявляется через визуальный образ белоснежного цветка, ассоциативно связанного с белыми одеждами героинь.

⁶ Балановский В.В. Возможна ли чувственная рефлексия? // Рефлексивные процессы и управление. Сборник материалов VII Международного симпозиума. М.: Когито-центр, 2009. С. 26.

Объектно-ориентированная саморефлексия персонажа

В ряде эпизодов фильма саморефлексия Агнес происходит через персонализацию сознания личности, но намного чаще — через призму восприятия близких людей. Познание персонажем самого себя происходит через некое обязательное «отражающее»⁷, как это точно сформулировано Ж.-П. Сартром. Таким образом, в первом случае осуществляется интроспективная саморефлексия, когда самопознание происходит через самого себя, где имеет место «Я-другой». Объектом здесь является внутренний мир героини. А во втором — экстроспективная, где постижение себя происходит через внешние факторы по модели «рефлектирующее-отражающее». И объектом становятся другие персонажи или даже предметы (в частности, в данном примере саморефлексия Агнес осуществляется также через букет белых искусственных роз, как было сказано).

⁷ Сартр Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. С. 320.

В фильме И. Бергмана саморефлексия героини меняет объект своей рефлексии с внешнего на внутренний и обратно. Однако в начале фильма в воспоминаниях о матери объекты саморефлексии сменяют друг друга в рамках одной сцены. Воспоминание Агнес начинается с того, как ее мать, молодая и красивая, вся в белом, «гуляла в саду, ища уединения». Однако рассказ о том, какой была ее мать, и как по-разному она относилась к Агнес и к Марии (экстроспективная саморефлексия) неизбежно переходит в самоанализ (интроспективная саморефлексия). В этом воспоминании несколько раз сменяется объект саморефлексии, подчеркивая такими переходами причинно-следственную связь одного с другим.

⁸ Соловьева М.В. «Взгляд прямо на нас» в фильмах Ингмара Бергмана // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2019, № 2 (19). С. 109.



Сцена из фильма. Маленькая Агнес на празднике накануне Богоявления

Сцена из фильма. Праздник накануне Богоявления



«Когда она обращалась ко мне, я с трудом ее понимала. А с Марией они всегда о чем-то шептались», — говорит Агнес, демонстрируя зрителю акт экстроспективной саморефлексии, направленной на мать и частично на сестру Марию. И в кадре предстает аккуратная красивая девочка с большими глазами, которая никого не обвиняет, в отличие от героини фильма «Лето с Моникой» (1953)⁸. Она устремляет осмысленный взгляд в объектив камеры и, глядя зрителю прямо в глаза, задает безмолвный вопрос: почему своих дочерей мать любит так по-разному? В этом бессловесном, изобразительном портрете мыслящего ребенка проявляется интроспективная рефлексия Агнес. Через молчаливый, но красноречивый своей выразительностью портрет девочки крупным планом передаются

⁹ Балаш Б.
Кино. М.: Прогресс,
1968. С. 235.

ее внутренние переживания. Молчание в этот момент приобретает «свой драматический смысл»⁹, который предугадал Б. Балаш в звуковом кино за несколько десятилетий до появления «Шепотов и криков». В этой сцене умирающая Агнес вспоминает, какой она была.



Сцена из фильма.
Рука Агнес на щеке матери

¹⁰ Сартр Ж.П.
Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. С. 320.

стороны. Затем объект саморефлексии перемещается на Агнес, выглядывающую из-за занавески, и снова — на мать, которая «так грустно взглянула» на Агнес, что та «чуть не заплакала». Завершается сцена тем, что Агнес «положила руку на ее щеку», и они «в эту минуту стали близки». Эта сцена воспринимается как краткое обретение героиней экзистенциальной «целостности»: «рефлексирующее» Агнес встретило свое «отражающее»¹⁰.

Символично, что одиночество Агнес было замечено и девочка увидела боль матери. Этот процесс всегда двусторонний: нельзя «увидеть, не будучи видимым»¹¹. В течение всего этого воспоминания объект саморефлексии Агнес все время перемещался от матери к ней самой, и наоборот, подчеркивая причинно-следственную связь Агнес и матери, включая ее отношение к дочери. Воспоминание завершается максимальным сближением двух попеременных объектов саморефлексии — мгновенно возникшая близость между ними, это, возможно, единственное позитивное ощущение за всю жизнь.

Саморефлексия как смысловой резонанс

Достижение максимального воздействия саморефлексии в фильме представлено не только сценами, но и дополнено комментариями персонажа или закадровым голосом условного рассказчика. Такова сцена в finale фильма «Шепоты и крики», где Анна читает дневник Агнес о тех нескольких минутах, когда она

Сцена в красной гостиной, где маленькая Агнес сидит, положа руки на стол, символизирует переход объектной направленности на мать. У зрителя есть возможность увидеть женщину, вписанную как великолепный декор богатого интерьера, со

¹¹ Там же. С. 337.

была «абсолютно счастлива». Эта сцена — развязка фильма и потому необыкновенно важна для понимания развития всего сюжетного действия.

Характерны воспоминания Агнес о дне, когда ее сестры приехали к ней, тяжело болеющей. Гуляя вместе, они наткнулись на старые качели. Казалось бы, вот он, долгожданный момент счастья, — все три сестры вместе на качелях. «Вся моя боль прошла, потому что люди, которых я люблю были рядом со мной», — напишет в дневнике одинокая Агнес о тех, для кого с младенчества она была изгояем. Действительно, несмотря на то, что обе сестры, бросив дела, приехали к умирающей сестре и дежурят у ее кровати, тем не менее ни одна из них не зашла к ней просто так, чтобы поговорить или спросить, как она себя чувствует. Проснувшись утром, Мария идет к зеркалу, а Карин сразу же садится за плетение кружев. Их поведение напоминает выполнение некоего социального ритуала, который нужно соблюдать в соответствии с правилами, принятыми в подобных домах.

Так доподлинно и неизвестно, почему Агнес испытывает такие боли, и не является ли ее болезнь психологической, внутренней. Оказавшись в шаге от смерти, она жаждет понять свою мать, умершую более 20 лет назад, и сестер. Возможно, она надеется, что ее болезнь сблизит их троих. Но сестры, четко выполняющие все ритуалы, предписанные по отношению к сестре, остаются холодными и чужими. Номинально присутствуя, они отсутствуют в ее жизни, лишая больную сестру «целостности» бытия. Агнес не может его обрести, поскольку ей необходимы две составляющие — «рефлексивное-отражающее»¹², тогда как вторая часть неизменно отсутствует.

Со смертью Агнес повествование фильма приобретает мистически-условный характер: она по-прежнему главная героиня фильма, что по здравому смыслу и «классической драматургии» невозможно. В итоге мир героев И. Бергмана преобразуется в относительный «эйнштейновский мир», который предполагает жизнь как «конечную, но безграничную». При таком подходе смерть Агнес не является «концом» бытия, но, по Ж.П. Сартру, «становится смыслом жизни, как завершение аккорда является смыслом мелодии»¹³.

В фильме Агнес, отойдя в мир иной, но не смирившись с равнодушием ее сестер, предпринимает еще одну попытку обрести свою «целостность». Поскольку «смерть нам ничего не открывает, кроме нас самих, и с человеческой точки зрения»¹⁴, ошибочно полагать, что она это делает для других. «Возьми меня за руки и

¹² Сартр Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. С. 320.

¹³ Там же. С. 538.

¹⁴ Там же. С. 538–539.

согрей», — жалобно просит труп Агнес Карин, а затем Марию. У первой это вызывает возмущение, у второй — ужас. Согревать своим теплом остывший труп может только тот, кто искренне любил человека. На такой поступок способна лишь прислужница Анна, генетически посторонняя всем трем сестрам. Эта последняя сцена саморефлексии уже умершей Агнес воспроизводится не только изобразительно, но и усиливается закадровым чтением ее дневника, который читает Анна, достигая тройной силы воздействия на зрителя. Голосовое сопровождение здесь вызвано отнюдь не недостатком изобразительных средств, а необходимостью выскажать экранным способом мысль о том, что такое счастье, и как немного нужно усилий, чтобы его достигнуть. Таким образом, саморефлексия Агнес, прочитанная в finale фильма голосом Анны, становится «эффективным драматургическим приемом создания кульминации»¹⁵, который реализует не только эстетические, но и сюжетные задачи.

Драматургическая конструкция фильма «Шепоты и крики» некоторым образом схожа с конструкцией фильма «Час волка» (1968) Ингмара Бергмана. В обоих фильмах сюжетообразующим мотивом является дневник героя, стоящего на краю гибели. Последние главы этого дневника и жизни героя воспроизводятся в русле кинематографического повествования.

Но есть в этих фильмах и принципиальная разница. В картине «Шепоты и крики» рассказ ведется от имени Агнес, написавшей дневник. И даже когда в заключительной сцене его читает Анна, смысл излагаемого воспринимается как будто от Агнес. Оценка происходящего не переходит от Агнес к Анне. Но в фильме «Час волка» повествование разворачивается от имени жены художника Альмы и сопровождается ее монологическими комментариями, несмотря на то, что сцены воспроизводятся по дневнику Юхана. При этом есть основания предполагать, что воспроизводятся лишь те сцены, свидетельницей или участницей которых была именно Альма. Таким образом, фильм «Час волка» воспринимается как версия Альмы смерти Юхана, тогда как «Шепоты и крики» — это история смерти Агнес от первого лица. Не случайно фильм заканчивается сценой, где Анна, единственный близкий и сочувствующий Агнес человек, читает ее запись о том, когда она была счастлива. Одинокая неуспокоенная душа покойной Агнес находит, наконец, того, кто готов ответить взаимностью на ее любовь.

«Затихли шепоты и крики», — сообщает титр на черном фоне с последующим затемнением. Это финал картины. Страдающая душа Агнес обрела покой. В этом фильме выражены «жизненно

¹⁵ Соловьева М.В. Саморефлексия героя как драматургический прием кульминации фильма // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2018, № 3 (16). С. 110.

¹⁶ Бычков В.В. Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур, 2017, № 2. С. 145. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizicheskiy-smysl-iskusstva> (дата обращения: 10.06.2018).

важные для человека принципиально невербализируемые смыслы»¹⁶, которые, отмечает В.В. Бычков, и определяют художественное произведение как явление искусства.

Заключение

Фильм Ингмара Бергмана представляет собой наглядный пример саморефлексии главного героя, применяемый как сюжетообразующий драматургический прием. Саморефлексия Агнес, предметно выраженная на экране дневником героини и виртуозно представленная автором фильма в разнообразии ее видов, органично переплетающихся и плавно переходящих друг в друга, создают полифоничность смыслов и образов картины. Саморефлексия героини дает возможность зрителю погрузиться в сложный внутренний мир персонажа и разделить его чувственно-эмоциональные переживания и страдания. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Балановский В.В. Возможна ли чувственная рефлексия? // Рефлексивные процессы и управление. Сборник материалов VII Международного симпозиума. М.: Когито-центр, 2009. С. 24–27.
2. Балаш Б. Кино. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
3. Бычков В.В. Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур, 2017, № 2. С. 143–149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizicheskiy-smysl-iskusstva> (дата обращения: 10.06.2018).
4. Кормин Н.А. Эстетика и эпистемология. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2014. Вып. 7. С. 68–96.
5. Маньковская Н.Б. Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2013. Вып. 6. С. 3–28.
6. Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб.: Издат. группа «Евразия», 1997. 430 с.
7. Сартр Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2004. 639 с.
8. Соловьева М.В. «Взгляд прямо на нас» в фильмах Ингмара Бергмана // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2019, № 2 (19). С. 105–114.
9. Соловьева М.В. Кинематографическая саморефлексия автора // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах, 2017, № 4. С. 183–194.
10. Соловьева М.В. Кинематографическая саморефлексия: классификация видов // Вестник ВГИК, 2018, № 2 (36). С. 85–94.
11. Соловьева М.В. Саморефлексия героя как драматургический прием кульминации фильма // Научный журнал «Художественное образование и наука», 2018, № 3 (16). С. 106–111.

REFERENCES

1. *Balanovskij V.V. (2009) Vozmozhna li chuvstvennaya refleksiya? [Is the Sensory Self-Reflection Possible?]. Refleksivnye processy i upravlenie. Sbornik materialov VII Mezhdunarodnogo simpoziuma. Moscow: Kogito-centr, 2009, pp. 24–27. (In Russ.).*
2. *Balash B. (2017) Kino. [The Cinema]. Moscow: Progress, 1968. 328 p. (In Russ.).*
3. *Bychkov V.V. (2017) Metafizicheskij smysl iskusstva [Metaphysical Meaning of the Art]. Vestnik slavyanskih kul'tur. 2017, № 2, pp. 143–149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafizicheskiy-smysl-iskusstva> (data obrashcheniya: 10.06.2018). (In Russ.).*
4. *Kormin N.A. (2014) Ehstetika i ehpiistemologiya [Aesthetics and Epistemology]. Ehstetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. Moscow: IF RAN, 2014. Vyp. 7, pp. 68–96. (In Russ.).*
5. *Man'kovskaya N.B. (2013) Hudozhestvenno-ehsteticheskie konstanty francuzskogo simvolizma [Aesthetic Artistic Constants of French Symbolism]. Ehstetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. Moscow: IF RAN, 2013. Vyp. 6, pp. 3–28. (In Russ.).*
6. *Maslou A.G. (1997) Dal'nie predely chelovecheskoj psihiki [The Far Reachers of Human Mind]. St. Petersburg: Izdat. gruppa "Evraziya", 1997. 430 p. (In Russ.).*
7. *Sartre J.P. (2004) Bytie i nicheto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii [Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology]. Per. s fr., predisl., primech. V.I. Kolyadko. Moscow: Respublika, 2004. 639 p. (In Russ.).*
8. *Solovyova M.V. (2019) "Vzglyad pryamo na nas" v fil'max Ingmara Bergmana. [Ingmar Bergman's films: "Looking directly at us"]. Nauchnyj zhurnal "Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka", 2019, № 2 (19), pp. 105–114. (In Russ.).*
9. *Solovyova M.V. (2017) Kinetograficheskaya samorefleksiya avtora. [Author's Screen Self-Reflection]. Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. Al'manah, 2017, № 4, pp. 183–194. (In Russ.).*
10. *Solovyova M.V. (2018) Kinetograficheskaya samorefleksiya: klassifikaciya vidov [Screen Self-Reflection: Classification of Species]. Vestnik VGIK, 2018, № 2 (36), pp. 85–94. (In Russ.).*
11. *Solovyova M.V. (2018) Samorefleksiya geroya kak dramaturgicheskij priem kul'minacii fil'ma [Filming: the Character's Self-Reflection as a Drama Technique of a Climatic Scene]. Nauchnyj zhurnal "Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka", 2018, № 3 (16), pp. 106–111. (In Russ.).*

Agnes' Self-Reflection in Ingmar Bergman's *Cries and Whispers*

Maria V. Solovyova

PhD Student, VGIK

UDC 778.5.04.072

ABSTRACT: The essay explores Ingmar Bergman's film *Cries and Whispers* (*Viskningar och rop*, 1972) from the perspective of the protagonist's self-reflection as the main plot-constructing tool. The self-reflection of the main protagonist Agnes is presented by Bergman in a variety of forms which create, by mixing with each other, a polyphony of senses and images.

The author analyses those dramatic tools which make it possible to immerse a spectator into Agnes's inner feelings. Her diary is her conscious self-reflection and, therefore, becomes a cinematic instrument for a study of her psychology. Bergman explores the visual images of the main protagonist's self-reflection and, logically, turns them into symbols. This is exemplified by the symbolic comparison of her mother's and her sisters' images to a bouquet of magnificent white roses. And then, a close-up of a flower shows symbolically the true nature of Agnes's mother: the flower turns out to be an artificial one, revealing the hypocrisy of Agnes's externally beautiful mother. The protagonist's conscious striving to understand herself is also revealed through the use of an analytical voice-over monologue accompanying a sequence of reminiscences about the mother.

The essay analyses the same sequence from the viewpoint of the object-orientation of Agnes's self-reflection. Within this sequence, self-reflection changes its object, becoming either introspective or extrospective. Agnes comprehends herself either through the prism of herself or through the prism of the others. Quick alternation of these two types of self-reflection indicates the causal connection between Agnes's identity and her relationship with her mother. Significantly, the sequence's ending is the moment of the closest rapprochement between Agnes and her mother - that is, between two types of self-reflection.

A protagonist's self-reflection could be an effective tool of creating semantic resonance. An example of this is provided in the film's final sequence, in which Anna, the servant, reads the diary of the dead Agnes. This sequence is a reminiscence of those several minutes of Agnes's life when she was "absolutely happy". It begins with Anna reading the diary and turns into the visualisation of a diary entry accompanied by the Anna's voice-over on Agnes's behalf. This creates a triple resonance of the film's semantic content.

In the author's opinion, the above examples confirm that a character's self-reflection can become an effective dramatic tool for exploring a character's psychology and a technique of revealing the meanings in their polyphony.

KEY WORDS: self-reflection, dramatic tool, Ingmar Bergman, self-comprehension, plot