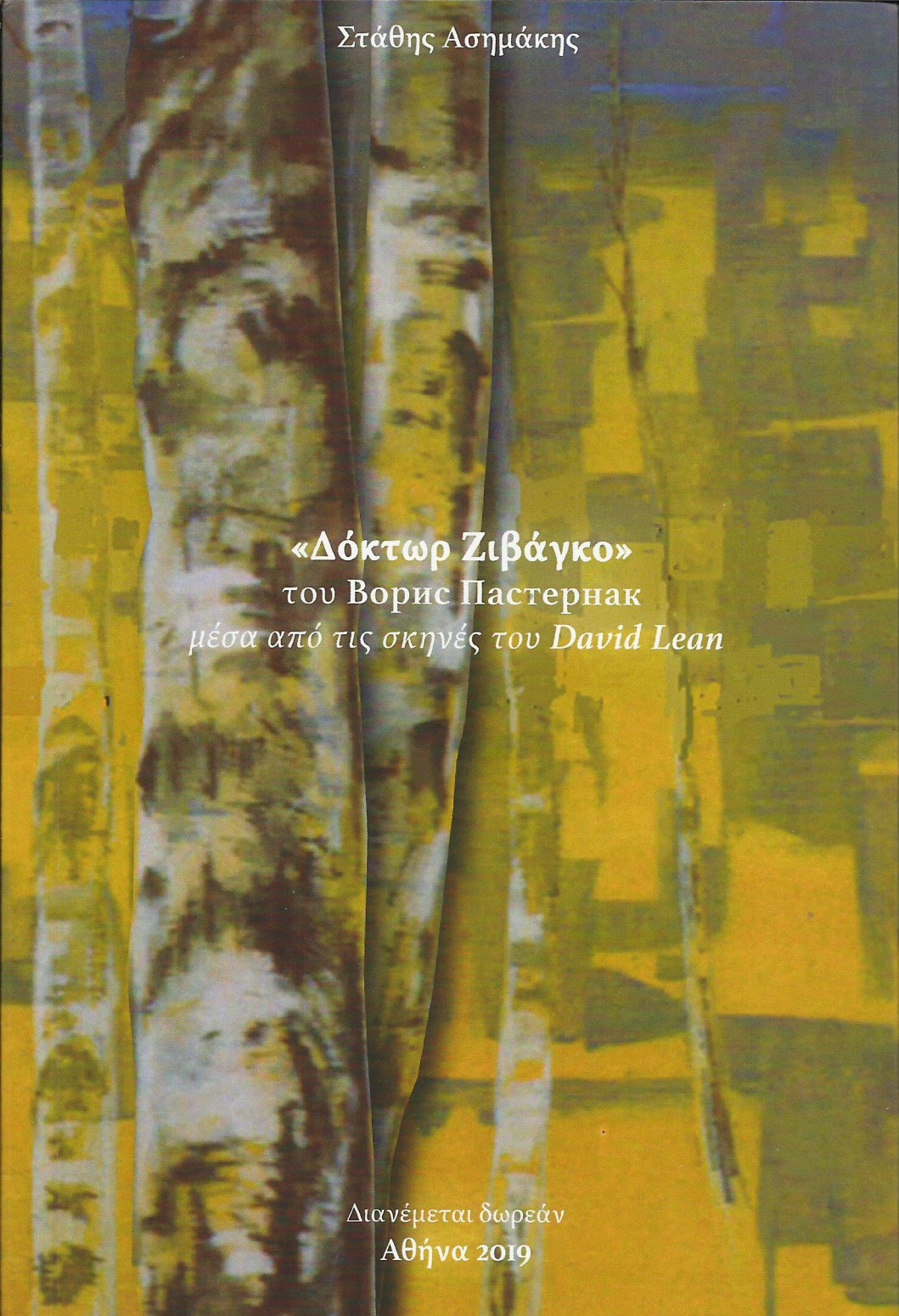




Στάθης Ασημάκης

«Δόκτωρ Ζιβάγκο»
του Βορίς Παστερνακ
μέσα από τις σκηνές του *David Lean*

Διανέμεται δωρεάν
Αθήνα 2019

Ο «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του Борис Пастернак ,
μέσα από τις σκηνές του David Lean

Στάθης Ασημάκης

«Δόκτωρ Ζιβάγκο»
του Борис Пастернак
μέσα από τις σκηνές του David Lean

Διανέμεται δωρεάν
Αθήνα 2019

Τίτλος: **«Δόκτωρ Ζιβάγκο»**

του Βορίς Παστερνακ

μέσα από τις σκηνές του David Lean

Συγγραφέας: **Στάθης Ασημάκης**

Εκδότης: **Στάθης Ασημάκης**

Επιμέλεια εξωφύλλου: **Δήμητρα Καρλή - Στάθης Ασημάκης**

Εκτύπωση-Βιβλιοδεσία: **“ΑΛΦΑΒΗΤΟ ΑΒΕΕ”** Γραφικές Τέχνες
Βριλησσού 80 Αθήνα, 114 76, tel. 210 6466086, Πολύγωνο
Αττικής.

Copyright 2019 :

Στάθης Ασημάκης

Λητούς 7, 162 31 Βύρωνα

Τηλ.: 210 7645106

E-mail: stathisas@gmail.com

ISBN: 978-618-83594-3-7

Απαγορεύεται από τρίτους η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική, μερική ή περιληπτική με οποιοδήποτε τρόπο: μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό ή άλλο, χωρίς προηγούμενη εξουσιοδότηση του εκδότη και του συγγραφέα.

Αφιερώνεται

στον αγαπητό φίλο **Σταύρο Βασιλείου**, τον πλέον ένθερμο
θιασώτη του κινηματογραφικού έργου: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*» στην
πατρίδα μας, και ίσως όχι μόνο, ο οποίος, μέσα από τυχαίες
συμπτώσεις, υπήρξε η αφορμή για να γραφεί το παρόν βιβλίο.

Τ' αχνάρια, τους δικούς σου δρόμους
ο κόσμος αύριο θα διαβεί.
Εσύ μη ξεχωρίζεις, όμως,
Τη νίκη από την συντριβή.

Και μην υποχωρείς πιο πίσω
απ' ό,τι σούδωσε ο Θεός
και ζήσε, ζήσε τη ζωή σου
μέχρι το τέλος ζωντανός.

Μπορίς Παστερνάκ
(Από το ποίημα «Διάσημος»)

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	9
Εισαγωγή.....	20
«Δόκτωρ Ζιβάγκο», μέσα από τις σκηνές του David Lean.....	50
Παράρτημα.....	300
1.Πίσω από τα Παρασκήνια.....	302
2. Μπορίς Λεονίντοβιτς Παστερνάκ	330
3.Κύριοι συντελεστές της κινηματογραφικής ταινίας....	364
3.1 David Lean	364
3.2 Robert Bolt.....	370
3.3 John Box	374
3.4 Freddie Young.....	376
3.5 Phyllis Dalton.....	378

3.6 Maurice Jarre.....	380
3.7 Omar Sharif.....	384
3.8 Julie Christie	387
3.9 Geraldine Chaplin.....	392
3.10 Tom Courtenay.....	396
3.11 Rod Steiger	399
3.12 Alec Guines.....	402
3.13 Ralph Richardson.....	407
3.14 Sioban Mckenna.....	409
Βιβλιογραφία.....	413

Πρόλογος

Στα τέλη του έτους 1968, βρισκόμουν, πρωτοετής φοιτητής, στην όμορφη Θεσσαλονίκη για σπουδές. Είχα βρει μαζί με συγχωριανούς μου, που επίσης σπούδαζαν εκεί ένα ενοικιαζόμενο σπίτι, και μέναμε στις «Σαράντα Εκκλησίες».

Δεν είχα μάθει ακόμα καλά - καλά την πόλη, είχα φτάσει εκεί τέλη Οκτωβρίου, και μια από εκείνες τις μέρες, άκουσα από τους φίλους και συγκατοίκους μου ότι στο σινεμά: «*Ideal*», που βρισκόταν στην αρχή της λεωφόρου «Αγίου Δημητρίου», παιζόταν μια πολύ ωραία κινηματογραφική ταινία, υπερπαραγωγή όπως λέγανε τότε όλοι, με τίτλο: «**Δόκτωρ Ζιθάγκο**».

Αποφάσισα να τη δω και κάποιο Σαββατόβραδο μπήκα στην κινηματογραφική αίθουσα του «*Ideal*» που ήταν υπερπλήρης, κυρίως από φοιτητές, για να παρακολουθήσω αυτή την ταινία, η οποία τόσο πολύ είχε διαφημιστεί. Καθώς προχωρούσε η προβολή της, θέλεις η υπόθεσή της, θέλεις το παίξιμο των ηθοποιών, θέλεις η εικόνα, η επιλογή των τοπίων και η μουσική της, μάλλον όλα αυτά μαζί με εντυπωσίασαν.

Ήμουν, τότε, ένας νέος δεκαοκτώ(18) χρονών από επαρχία, που δεν είχα μεν την κινηματογραφική εμπειρία ενός συνομιλικού μου από μεγάλη πόλη, εντούτοις, όμως, είχα δει και εγώ αρκετά κινηματογραφικά έργα, δεδομένου ότι η Αράχοβα, τη δεκαετία του '60, διέθετε δυο αίθουσες κινηματογραφικής προβολής!

Είχα δει και γουέστερν ταινίες και αστυνομικές και πολεμικές και ινδικής παραγωγής δράματα και θρίλερ - τρόμου, καθώς και υπερπαραγωγές, όπως: «Σπάρτακος», «Δέκα Εντολές», «Μπεν Χουρ», «Τα Κανόνια του Ναβαρόνε» και άλλες. Επομένως, ο εντυπωσιασμός μου από την ταινία: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» δεν ήταν αποτέλεσμα μιας πρωτόγνωρης κινηματογραφικής εμπειρίας μου στη Θεσσαλονίκη, αλλά προερχόταν από αυτό καθαυτό το προβαλλόμενο έργο. Ήταν κάτι σαν πρώτος κινηματογραφικός μου έρωτας!

Αυτό που με εντυπωσίασε, βεβαίως, ήταν η οικογενειακή περιπέτεια του Γιούρι Ζιβάγκο, στην οποία ενεπλάκη όχι μόνο λόγω δικών του επιλογών, αλλά και λόγω των εξωτερικών συνθηκών, όπως αυτές διαμορφώνονταν στην εποχή του, εξαιτίας της ταραγμένης επαναστατικής περιόδου στη Ρωσία.

Από τη μια πλευρά έβλεπα έναν άνθρωπο πολύ συγκροτημένο με υψηλό ήθος να εμπλέκεται, παρασυρμένος από έρωτα, σε εξωσυζυγική σχέση, ενώ βρισκόταν σε γάμο όχι κλονισμένο, αλλά ευτυχή, έχοντας δίπλα του μια υπέροχη γυναίκα, που ήταν πέρα για πέρα αφοσιωμένη σ' αυτόν. Από την άλλη πλευρά, συνειδητοποιούσα το πώς οι ιστορικές συνθήκες μπορούν να συντρίψουν εύκολα τις προσωπικές και οικογενειακές ζωές των ανθρώπων.

Αυτή η ταινία, εντέλει, άγγιξε βαθιά τη νεανική μου καρδιά και υπήρξε για μένα ό,τι καλύτερο είχα δει από τις δημιουργίες της 7^{ης} Τέχνης μέχρι τότε. Πέρασαν, έκτοτε, αρκετά χρόνια και στις αρχές της δεκαετίας του 1990, ώριμος πια, έτυχε να δω πάλι αυτό το έργο, αλλά τούτη τη φορά στην τηλεόραση, στο σπίτι μου.

Ήταν, αν θυμάμαι καλά, μια κρύα χειμωνιάτικη βραδιά που ταίριαζε πολύ με το ρωσικό χειμώνα, μέσα στον οποίο διαδραματίζονταν πολλά επεισόδια αυτής της ταινίας.

Παρότι δεν υπήρχε η εντυπωσιακή εικόνα της μεγάλης οθόνης και παρότι ήμουν πιο ώριμος, όχι μόνο ηλικιακά, αλλά και κινηματογραφικά ως θεατής, εν τούτοις το έργο μού έδωσε περαιτέρω την ευκαιρία να το εκτιμήσω ακόμα περισσότερο, να εισχωρήσω βαθύτερα στην υπόθεσή του και στην όλη δημιουργία του, και, έτσι, να το αξιολογήσω ασφαλέστερα, αναφορικά με το καλλιτεχνικό του στήσιμο.

Έκτοτε, για μένα, πήρε με σιγουριά τη σφραγίδα του καλύτερου κινηματογραφικού έργου. Αργότερα, είδα και άλλες ταινίες εντυπωσιακές και καλλιτεχνικά άρτιες, αλλά καμία από αυτές δεν κατόρθωσε να εκτοπίσει το «Δόκτωρ Ζιβάγκο» από την καρδιά μου, όπως, εξάλλου, κανένας κατοπινός έρωτας, όσο δυνατός και εάν είναι, δεν μπορεί να εκτοπίσει σε έναν άνθρωπο τον πρώτο του νεανικό έρωτα.

Έτσι είχαν τα πράγματα και οσάκις με ρωτούσε κάποιος, ποια ταινία ξεχωρίζω, του απαντούσα με βεβαιότητα και χωρίς δισταγμό: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» χωρίς μάλιστα να φοβάμαι, μήπως χαρακτηριστώ από τους συνομιλητές μου, κινηματογραφικά, ως θεατής παλιομοδίτικης κοπής, και πολιτικά, ως άτομο συντηρητικών αρχών.

Δεν είχα φανταστεί ποτέ ότι θα ερχόταν κάποια στιγμή, και συγκεκριμένα μετά από πενήντα(50) ολόκληρα χρόνια(μισός αιώνας!), δεν είναι και λίγος χρόνος..., που θα ασχολιόμουν με τη συγγραφή ενός βιβλίου, για το κινηματογραφικό έργο: «Δόκτωρ Ζιβάγκο». Γιατί ούτε τεχνοκριτικός είμαι, ούτε ζήλωσα το έργο των τεχνοκριτικών και μάλιστα αυτών των κινηματογραφικών ταινιών. Όμως, εάν «*συνωμοτήσει το σύμπαν*», όπως συνηθίζουμε να λέμε, τότε όλα μπορούν να συμβούν.

Με έναν τέτοιο «*συνωμοτικό*» τρόπο συνέβησαν τα πράγματα και με το ανά χείρας βιβλίο και ας τα πάρουμε με τη σειρά:

1.Το έτος το 2008, επιμελήθηκα το Ημερολόγιο εκστρατείας του *Γιάννη Κουτσονικόλα*, που οδήγησε στην έκδοση του βιβλίου: «*Απ' την Αράχωβα στα κράσπεδα της Άγκυρας*». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γνωριστώ πολύ αργότερα, το 2014, με έναν άγνωστο, εως τότε, σε μένα αναγνώστη του παραπάνω βιβλίου, τον κ. *Χρήστο Χριστόπουλο*. Αυτός σε μια συνάντησή μας, για να με ευχαριστήσει για το παραπάνω βιβλίο, μου πρόσφερε ένα άλλο πολύ σημαντικό Ημερολόγιο εκστρατείας, αυτό του στρατιώτη *Χρήστου Καραγιάννη*, που είχε εκδοθεί το 1976.

2.Ο ενθουσιασμός μου για το συγγραφέα *Χρήστο Καραγιάννη* με οδήγησε στο να αναζητήσω τους απογόνους του, με σκοπό να μάθω περισσότερα για τη ζωή αυτού του σύγχρονου *Μακρυγιάννη*.

Πράγματι, γνώρισα τον κ. *Χρήστο Παπαδάκη - Καραγιάννη*, εγγονό του συγγραφέα, καθώς και τον κ. *Σταύρο Βασιλείου*, συντοπίτη του ίδιου συγγραφέα και τους εξέφρασα την επιθυμία μου να βιογραφήσω τον *Χρήστο Καραγιάννη*, ώστε ο εν λόγω αξιόλογος άνθρωπος να βγει από την αφάνεια και να γίνει γνωστός στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό.

Συναντήθηκα, λοιπόν, πολλές φορές με αυτούς τους εκλεκτούς ανθρώπους, που στην πορεία έγιναν και καλοί φίλοι μου, προκειμένου να έχω όλες τις απαραίτητες πληροφορίες και το αναγκαίο υλικό για τη σύνταξη της βιογραφίας του *Χρήστου Καραγιάννη*, η οποία εν τέλει εκδόθηκε το 2016 με τίτλο: «*Χρήστος Καραγιάννης, Ένας ξεχωριστός Έλληνας*».

3.Σε μια από τις παραπάνω συναντήσεις μας, στο καφέ του: «*Σινε Άστορ*» πάντα(!)..., και καθώς περιμέναμε τον

τρίτο της παρέας, τον Χρίστο Παπαδάκη - Καραγιάννη, κάποια στιγμή ο Σταύρος άνοιξε το κινητό του τηλέφωνο, προκειμένου να μου δείξει μερικές φωτογραφίες από τα αγαπημένα του στρατιωτικά Jeep του Β΄ Παγκόσμιου πολέμου. Αμέσως, εμφανίστηκε ως φόντο της οθόνης η αφίσα του κινηματογραφικού έργου: «Δόκτωρ Ζιβάγκο».

Την αφίσα αυτή αναγνώρισα αμέσως, οπότε και ακολούθησε ο παρακάτω μεταξύ μας διάλογος:

-*Σταύρο έχεις, βλέπω, στο κινητό σου την αφίσα του «Δόκτωρ Ζιβάγκο»!* Γύρισε τότε αυτός έκπληκτος και μου είπε:

-*Πώς τη διέκρινες αμέσως;*

-*Ο «Δόκτωρ Ζιβάγκο» είναι η καλύτερη ταινία για μένα, του απάντησα. Και τότε αυτός με έκδηλη ικανοποίηση συμπλήρωσε:*

-*Σοβαρά μιλάς, εγώ με το Ζιβάγκο είμαι ερωτευμένος αφ΄ ότου είδα την ταινία, όταν τέλειωσα το Λύκειο το 1980¹. Μάλιστα, είχα τόση λατρεία γι΄ αυτή την ταινία που καθόμουν απ΄ έξω από τα σινεμά, όπου παιζόταν, και μοίραζα διαφημιστικά φυλλάδια δικής μου επινόησης! Έχω αρκετό υλικό που σχετίζεται με το «Δόκτωρ Ζιβάγκο», είτε έντυπο, είτε video, είτε δίσκο και αναφέρεται είτε σε κριτική της ταινίας, είτε σε πληροφορίες σχετικά με το γύρισμά της και τους συντελεστές της, είτε σχετικά με τη μουσική της, δίσκους, αφίσες κλπ.*

¹ Ήταν τότε, όπως μου εξομολογήθηκε, ακραιφνής νεαρός σοσιαλιστής, με υψηλές προσδοκίες μέσα του για τα επερχόμενα πολιτικά πράγματα στην πατρίδα μας, οπότε η ταινία: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» υπήρξε γι΄ αυτόν «κεραυνός εν αιθρία», αναφορικά με τους ιδεολογικούς προβληματισμούς του καί την αισθητική του γενικότερα.

Μετά από αυτή του την εξομολόγηση έμεινα άναυδος. Είχα συναντήσει τον «ομοιοπαθή» μου, αναφορικά με την ταινία: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*». Πολύ γρήγορα κατάλαβα, και το πιστεύω αυτό που γράφω, ότι ο Σταύρος Βασιλείου πρέπει να είναι ο πλέον ένθερμος θιασώτης του κινηματογραφικού αυτού έργου στην Ελλάδα, και ίσως όχι μόνο.

Βρίσκαμε, λοιπόν, κάθε φορά στις συναντήσεις μας λίγο χρόνο, αφού τελειώναμε τα θέματα για τη βιογραφία του Καραγιάννη, ώστε να τον αφιερώσουμε στην ταινία: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*». Συζητούσαμε και σχολιάζαμε σκηνές που μας είχαν κάνει ιδιαίτερη εντύπωση. Ο Σταύρος, μάλιστα, ο οποίος είχε διαβάσει κάθε πληροφορία σχετική με τη δημιουργία αυτής της θαυμάσιας ταινίας, με είχε εντυπωσιάσει.

4. Κάποια στιγμή, σε μια από αυτές τις συναντήσεις μας, μου ήρθε ξαφνικά η ιδέα να καταγράψω σε χαρτί όλες τις σκέψεις μου και τις εντυπώσεις μου, αναφορικά με την εν λόγω κινηματογραφική δημιουργία και του ζήτησα να μου παραχωρήσει ό,τι σχετικό υλικό διέθετε οπτικό ή έντυπο, ώστε να με διευκολύνει στο έργο μου. Μου του υποσχέθηκε ευχαρίστως και το έπραξε προθύμως, γι' αυτό και εγώ με τη σειρά μου, ως αντιχάρισμα, του υποσχέθηκα ότι, εάν τελικά κατόρθωνα να γράψω αυτό το βιβλίο, θα το αφιέρωνα αποκλειστικά σ' αυτόν. Το δικαιούται, άλλωστε, από πολλές απόψεις.

Έχει ενδιαφέρον, επίσης, να προσθέσω ότι ο Χρήστος Καραγιάννης, για τη βιογραφία του οποίου συναντιόμουν με το Σταύρο Βασιλείου, ήταν ένας στρατιώτης, ο οποίος είχε λάβει μέρος όχι μόνο στη Μικρασιατική εκστρατεία, αλλά και στο Μακεδονικό μέτωπο (Α' παγκόσμιος πόλεμος), καθώς και στην εκστρατεία της Κριμαίας, όπου πολέμησε

εναντίων των Μπολσεβίκων(!).... και, μάλιστα, είχε κινδυνεύσει σοβαρά η ζωή του από αυτούς. Αυτή και εάν ήταν σύμπτωση(!)...

Αξίζει μάλιστα, εδώ, παρότι δεν είναι η κατάλληλη θέση, να ανοίξουμε μια μικρή παρένθεση, για να δώσουμε κάποιες εικόνες από το γραπτό του Χρήστου Καραγιάννη, που αφορούν στην εκστρατεία της Κριμαίας, στην οποία πολέμησε εναντίον των Μπολσεβίκων και κινδύνευσε:

«[...]Στην αρχή, π' άναψε η φωτιά παρατηρήθηκε πως στον τομέα μας ήταν λίγοι οι Μπολσεβίκοι και τούτο διαπιστώθηκε από τα εχθρικά πυρά που ήταν αραιά. Αυτό βοήθησε να σκάψουμε με τα ξίφη μας και φτιάξουμε τα μνήματά μας μόνοι μας. Το έδαφος σκάβεται εύκολα και χωθήκαμε όλοι μέσα. [...]

Από δω είδα να έρχεται ο αντιγραφέας τραυματισμένος, έρποντας, και ζητώντας βοήθεια. Ειδοποίησα όλους να προσέχουν τον τραυματία μας. Πίσω απ' την κολώνα έκαμα την επίδεση του τραύματος. Είχε διαμπερές τραύμα στο μηρό του. Δεν είχε περάσει μια ώρα καθώς είχε ανάψει το ντουφεκίδι και βλέπουμε και ακούσαμε τη βοή ενός αυτοκινήτου.

Όλοι προσέχουμε στο αυτοκίνητο αυτό, που ήρθε στα 60 μέτρα περίπου και σταμάτησε, όπου όλοι μας μείναμε κατάπληκτοι για το αυτοκίνητο, που εκτελούσε συγκοινωνία μεταξύ δυο πυρών. Το αυτοκίνητο σταμάτησε κι άρχισε να πετάει φλόγες και να σκορπάει το θάνατο σε 11 παλικάρια του λόχου μας. Το αυτοκίνητο αυτό δεν εκτελούσε συγκοινωνία, παρά ήταν ένα πολεμικό όπλο, ένα τεθωρακισμένο εφοδιασμένο με ραπτομηχανές² που ράβει και γαζώνει σάβανα των 11 παλικαριών.[...]

² Στην ταινία: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του David Lean και συγκεκριμένα στις σκηνές που σχετίζονται με τη σύλληψη, ανάκριση και

Σήμερα, απουσιάζει ο Σωτηρίου και η διμοιρία μας διοικείται από τον ανθυπολοχαγό Μανιό Εμμανουήλ, το διμοιρίτη της 4^{ης} Διμοιρίας. Αυτός αντιλήφθηκε πρώτος ότι το αυτοκίνητο μάς σκοτώνει και φώναξε μεγαλοφώνως:

-Προσοχή παιδιά τ' αυτοκίνητο μάς πολεμά. Έτσι με την κρητική προφορά του φώναξε:

-Κάτω τα κεφάλια σας. Μη τουφεκάτε καθόλου, δεν του κάνουμε τίποτα.

Αυτό ήταν το άγνωστο όπλο. Δυο τεθωρακισμένα αυτοκίνητα εφοδιασμένα με 4 πολυβόλα καθένα και πολεμούσαν μ' όλο το τάγμα μας όλη μέρα. Μας καθήλωσαν όλους και όλη τη μέρα δε σηκώσαμε κεφάλι. Είχαμε κρύψει τη μούρη μας στα μνήματά μας που είχαμε ανοίξει, άλλωστε δεν επρόκειτο κανείς μας να γλιτώσει.[...]

Θα πρέπει, βεβαίως, να μην παραλείψω, αλλά αντίθετα να τονίσω ότι το παρόν έργο ήλθε σε πέρας, χάρις στην ύπαρξη της εξαιρετικής ελληνικής μετάφρασης του ομώνυμου μυθιστορήματος, από την αξιότιμη κα **Μαρία Τσαντσάνογλου**, που εκδόθηκε το 2015 από τον εκδοτικό οίκο: «**Ποταμός**».

Όλα τα αποσπάσματα που λαμβάνονται από το μυθιστόρημα: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*», για να στηρίξουν τις απόψεις μας και τις αναλύσεις μας για το ομώνυμο κινηματογραφικό έργο έχουν ληφθεί από την παραπάνω εξαιρετη έκδοση.

απελευθέρωση του Γιούρι Ζιβάγκο από τον Στρέλνικοφ (2h:05':28'' έως 2h:09':03''), μέσα στο προσωπικό του τρένο, και ειδικότερα στο γραφείο - κλειστό βαγόνι του, υπάρχουν μεγάλα πολυβόλα με δεσμίδες, που παραπέμπουν ακριβώς στις«*ραπτομηχανές*», τις οποίες αναφέρει παραπάνω ο Χρήστος Καραγιάννης(!)...

Η ενλόγω έκδοση είναι επίσης πολύτιμη, και για όποιον θέλει να εντρυφήσει στην υπόθεση: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» και επιπλέον στη ζωή και στην περιπέτεια του συγγραφέα του, του Μπορίς Παστερνάκ, δεδομένου ότι στο βιβλίο αυτό έχει ενταχθεί, ως Επίμετρο, η «Υπόθεση Παστερνάκ» της Jaqueline de Proyard, σε μετάφραση στα Ελληνικά από τους: **Ευγενία Παπαδημητρίου** και **Γιώργο Πετρούνια**. Έτσι, ο αναγνώστης έχει πλήρη εικόνα, όχι μόνο για το μυθιστορηματικό ήρωα γιατρό - ποιητή Γιούρι Ζιβάγκο, αλλά και για το δημιουργό του, το συγγραφέα - ποιητή Μπορίς Παστερνάκ.

Ο Παστερνάκ, με την όλη πνευματική του στάση μέχρι τέλους τού βίου του και, κυρίως, με το εν λόγω μυθιστόρημά του, που ουσιαστικά υπήρξε το «κύκνειο άσμα» του, όρθωσε το ανάστημά του απέναντι σε ένα πανίσχυρο ολοκληρωτικό καθεστώς, όπως ήταν αυτό της κραταιάς τότε Σοβιετικής Ένωσης. Και, μάλιστα, όταν όλοι οι άλλοι πνευματικοί άνθρωποι γύρω του, όχι μόνο συμβιβάστηκαν, αλλά έγιναν - μερικοί απ' αυτούς - και ηρακλειδείς ακόμη αυτού του καταπιεστικού καθεστώτος.

Επομένως, εάν κάποιος δει το κινηματογραφικό έργο: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» και ενθουσιαστεί από αυτό, να μη μείνει εκεί, αλλά να διαβάσει και το ομώνυμο μυθιστόρημα, για να γνωρίσει όχι μόνο τη λογοτεχνική αξία του, αλλά και την κοσμοθεωρία του μεγάλου αυτού συγγραφέα, του Μπορίς Παστερνάκ.

Με το παρόν γίνεται μια προσπάθεια περιήγησης, αλλά και ανατομής, ερασιτεχνική, βεβαίως, καθότι ο επιχειρών μη ειδικός, ώστε ο θεατής του σπουδαίου αυτού κινηματογραφικού έργου και αναγνώστης του παρόντος να δει, «πίσω από τα ικριώματα», τον τρόπο δόμησης της ενλόγω ταινίας, δηλαδή τους ιστούς και τους αρμούς της.

Βεβαίως, όταν ανατέμνεται ένα καλλιτεχνικό ιδίως έργο, ακυρώνεται προς στιγμήν η μαγεία του· εν τούτοις, όμως, είναι απαραίτητη η ανατομή του, η συσχέτιση και περιγραφή των μερών του και μάλιστα ακόμα περισσότερο, όταν αυτό είναι πολύ σπουδαίο, διότι, όπως λέει και ο ποιητής: *«Όσο γνωρίζεις πιο καλά, τόσο αγαπάς πιο πλέρια. Όσο και πιο πολύ αγαπάς, και πιο πολύ γνωρίζεις»*.

Αφού, λοιπόν, διάβασα με προσοχή το ενλόγω μυθιστόρημα, και παρακολούθησα με ιδιαίτερη επιμέλεια και αμέτρητες φορές τη σχετική κινηματογραφική ταινία, στη συνέχεια επιχείρησα να διεισδύσω στη σκηνοθετική ματιά - δουλειά του David Lean. Εάν και πόσο το κατάφερα, αυτό θα το κρίνει, βεβαίως, ο αναγνώστης. Το μόνο που θέλω ειλικρινά να τονίσω, είναι ότι προσπάθησα το περισσότερο που μπορούσα.

Θεωρώ ότι τα μεγάλα έργα, που η υλοποίησή τους απαιτεί τη δράση πολλών συντελεστών, χρειάζονται σίγουρα όχι μόνο πολύ δυνατό μάεστρο, αλλά και πολλή καλή *«ορχήστρα»*· και γι' αυτό, στο τέλος του παρόντος, αναφέρω με συντομία τα βιογραφικά όλων των βασικών συντελεστών της υπόψη ταινίας, που συνέπραξαν, επιτυχώς με τον David Lean, με αποτέλεσμα να προκύψει αυτό το καταπληκτικό αριστούργημα της 7^{ης} Τέχνης.

Βεβαίως, αναφέρω και τα σχετικά και βασικά βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα Μπορίς Παστερνάκ, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί, αφενός να κάνει καλύτερα τις όποιες εκτιμήσεις του αναφορικά με το μυθιστόρημα *«Δόκτωρ Ζιβάνκο»*, και αφετέρου, και κατ' επέκταση, για να μπορέσει να εμβαθύνει περισσότερο στην ομώνυμη καλλιτεχνική δημιουργία του David Lean.

Εν τέλει, θέλω από αυτήν εδώ τη θέση να ευχαριστήσω θερμά τον αγαπητό φίλο **κ. Σταύρο Βασιλείου**, όχι μόνο για το πολύτιμο υλικό που μου ενεχείρισε, για να αντλήσω στοιχεία για την ταινία: «Δόκτωρ Ζιβάγκο», αλλά και διότι διεξήλθε προσεκτικά, σχολαστικά θα έλεγα, το κείμενο του παρόντος βιβλίου και εντόπισε αβλεψίες και λάθη μου που είχαν παρεισφρύσει σ' αυτό. Μάλιστα, αρκετές φορές οι απόψεις του για ζητήματα που αφορούσαν την υπόψη ταινία ήταν επωφελέστατες για μένα.

Επίσης, ευχαριστώ ιδιαιτέρως, την **κα Δήμητρα Καρλή**, εκλεκτή υπάλληλο του Πολεμικού Μουσείου Αθηνών, που για άλλη μια φορά με βοήθησε, αφιλοκερδώς, και στη δημιουργία του, πράγματι, καλαίσθητου εξωφύλλου του παρόντος βιβλίου.

**Στάθης Ασημάκης
10/6/2019, Βύρωνας**

Εισαγωγή

Η βαθύτερη ενασχόληση με ένα σημαντικό πνευματικό έργο, σίγουρα δεν είναι εύκολη υπόθεση. Η προσέγγισή του για διασκευή του απαιτεί πολλά προσόντα από όποιον το επιχειρήσει.

Ειδικότερα, σε περίπτωση κινηματογραφικής μεταφοράς, για να μπορεί το νέο έργο(το κινηματογραφικό) να σταθεί επάξια δίπλα στο αρχικό έργο(π.χ. μυθιστόρημα), απαιτείται η ύπαρξη δυνατού δίδυμου σεναριογράφου - σκηνοθέτη.

Αναφορικά με το μυθιστόρημα: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*», του μεγάλου Ρώσου συγγραφέα Μπορίς Παστερνάκ, θεωρούμε ότι η μεταφορά του στην κινηματογραφική οθόνη με τον ομώνυμο τίτλο, όχι μόνο επιτεύχθηκε πλήρως, αλλά και άγγιξε τις πιο υψηλές καλλιτεχνικές κορυφές.

Είναι γνωστό σε όλους ότι η βάση ενός επιτυχημένου κινηματογραφικού έργου είναι πάντοτε το σενάριό του, γιατί αυτό είναι ο σκελετός και οι αρμοί του. Εκεί πάνω θα 'ρθει ο σκηνοθέτης να βάλει τους ιστούς και τα φτιασίδια του έργου, θα το ντύσει και θα το φωτίσει, για να σταθεί και να κινηθεί με επιτυχία στην κινηματογραφική «*πασαρέλλα*», δηλαδή μπροστά στα αδηφάγα μάτια των θεατών, που αποζητούν συγκίνηση και αισθητική απόλαυση.

Στην περίπτωση της ταινίας: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*» η συνεργασία του σεναριογράφου **Robert Bolt** και του σκηνοθέτη **David Lean** υπήρξε, πράγματι, ιδιαίτερα ευτυχής και απόλυτα επιτυχής, διότι το κινηματογραφικό τους αποτέλεσμα είναι από μόνο του ένα καλλιτέχνημα υψηλών

προδιαγραφών. Άλλωστε, η υπόψη κινηματογραφική ταινία απέσπασε πέντε(5) βραβεία Όσκαρ, τον Απρίλιο του 1966 και συγκεκριμένα:

- καλύτερου διασκευασμένου σεναρίου (Robert Bolt. Στην πραγματικότητα R. Bolt + David Lean),
 - καλύτερης σκηνογραφίας (John Box),
 - καλύτερων κοστούμιών (Phyllis Dalton),
 - καλύτερης φωτογραφίας (Freddie Young), και
 - καλύτερης μουσικής επένδυσης (Maurice Jarre),
- ενώ ήταν υποψήφια και για Όσκαρ:
- καλύτερης ταινίας (Carlo Ponti & Metro Goldwyn Mayer),
 - καλύτερης σκηνοθεσίας (David Lean),
 - καλύτερου Β' ανδρικού ρόλου (Tom Courtenay),
 - καλύτερου μοντάζ (Norman Savage) και
 - καλύτερου ήχου (A. W. Watkins, Franklin Milton & MGM Sound Department).

Η δουλειά που κλήθηκε να κάνει ο Bolt κάτω από την υψηλή εποπτεία του σκηνοθέτη David Lean, ήταν εξαιρετικά δύσκολη. Εν τέλει, όμως, κατόρθωσε και προσάρμοσε επιτυχώς ένα μυθιστόρημα των 700 περίπου σελίδων, όπως είναι ο «Δόκτωρ Ζιβάγκο», σε ένα σενάριο των 284 σελίδων!

Έχω την άποψη ότι, εάν μελετήσει κάποιος με προσοχή το σενάριο του υπόψη κινηματογραφικού έργου, έχοντας προηγουμένως εντρυφήσει στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Μπορίς Παστερνάκ, είναι σαν να μαθητεύει, με επιτυχία, σε σεμιναριακό κύκλο με θέμα: «*Μέθοδοι και τρόποι επιτυχούς μεταφοράς ενός μυθιστορήματος στην κινηματογραφική οθόνη*».

Το ενδιαφέρον σε αυτή την ταινία είναι ότι δεν έχει τίποτα περιττό, τίποτα υπερβολικό. Έχει δοθεί σε όλη την έκτασή της, από την πρώτη σκηνή της μέχρι και την τελευταία της, μεγάλη σημασία και στην ουσία και στη λεπτομέρεια.

Ο Μπορίς Παστερνάκ με το μυθιστόρημα: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*», που είναι η οιονεί αυτοβιογραφία του, εκφράζει εμμέσως αυτά που ήθελε ευθέως και δημοσίως να πει, αλλά αδυνατούσε, γιατί κινδύνευε άμεσα η ζωή του από το καταπιεστικό σοβιετικό σύστημα, το οποίο τον είχε επί πολλές δεκαετίες στοχοποιήσει, και θέσει ουσιαστικά σε «*καραντίνα*» κάτω από στενή και εξουθενωτική παρακολούθηση, όχι μόνο τον ίδιο, αλλά και όλο το στενό οικογενειακό και φιλικό του περιβάλλον.

Ο συγγραφέας αυτός δείχνει τη βαθμιαία αλλαγή ενός καθεστώτος, που στην αρχή διακήρυττε τις μεγάλες ιδέες της ισότητας, της δικαιοσύνης και της ελευθερίας, και στη συνέχεια μεταμορφώθηκε σε ένα καταπιεστικό σύστημα, το οποίο ανέτρεψε τη ζωή εκατομμυρίων ανθρώπων και έφερε την εξαθλίωσή τους για πολλά χρόνια - υπήρξαν μάλιστα και περίοδοι λιμού - καθώς και το φόβο και την καταπίεση εκατομμυρίων πολιτών.

Αυτή η βαθμιαία διολίσθηση των επαναστατών σε καταπιεστές οδήγησε, σταδιακά, στην αλλαγή στάσης των πνευματικών ανθρώπων απέναντι στη Ρωσική επανάσταση· στα φανερά δυστυχώς λίγων, όπως ο Μπορίς Παστερνάκ. Ήσαν αυτοί που δεν εξάρτησαν τη ζωή τους, με ιδιοτέλεια, από το νέο καθεστώς. Έτσι, ο Παστερνάκ με το ενλόγω μυθιστόρημα μνημείωσε τις δύσκολες καταστάσεις που βίωσε ο ρωσικός λαός και πριν την Κόκκινη επανάσταση, αλλά κυρίως κατά τη διάρκειά της και μέχρις ότου αυτή σταθεροποιηθεί.

Με τις νέες, λοιπόν, πολιτικές συνθήκες που επικράτησαν στην αχανή Ρωσία, άλλαξε άρδην η προσωπική ιστορία εκατομμυρίων ανθρώπων εκεί, όπως αλλάζει, εξάλλου, κάθε φορά και σε κάθε άλλη περιοχή του πλανήτη, όταν η ιστορία

για κάποιους λόγους αλλάζει βηματισμό και αρχίζει να επελαύνει, ξιφουλκώντας αδιακρίτως επί δικαίων και αδίκων.

Στο μυθιστόρημα αυτό εκφράζεται, επίσης, η συζυγική αγάπη και αφοσίωση αφενός, και αφετέρου η δύναμη του μεγάλου έρωτα που μπορεί, τελικώς, να ανατρέψει τα πάντα. Ο Παστερνάκ αναφέρεται και σε θέματα τέχνης, γραφής και θρησκευτικής πίστης καθώς και σε θέματα που έχουν σχέση με τη φυλλετική καταγωγή, όντας ο ίδιος Εβραίος.

Ο σκηνοθέτης Lean, από τη δική του πλευρά, είχε μπροστά του ανοικτά όλα αυτά τα θέματα του μυθιστορήματος, τα οποία θα έπρεπε να διαχειριστεί - εκφράσει με εικόνα και διαλόγους των ηρώων του κινηματογραφικού έργου. Μπορούμε ασφαλώς να πούμε πως το πέτυχε, παρότι φαίνεται, καταρχάς, ότι κυριαρχεί το ρομάντζο.

Σίγουρα, τα θέματα που σχετίζονται με τις μεταφυσικές, φιλοσοφικές και εν γένει πνευματικές ανησυχίες και αναζητήσεις του γιατρού - ποιητή Ζιβάγκο, κατά τον Pasternak, ο David Lean θεληματικά δεν τα προσέγγισε στο κινηματογραφικό έργο, διότι κάτι τέτοιο δεν ήταν ούτε εύκολο, ούτε και εφικτό, αλλά αυτό δεν μειώνει επ' ουδενί την αξία αυτής της ταινίας του Lean. Ο ίδιος, μάλιστα, απάλλαξε το γιατρό Ζιβάγκο από θρησκευτικές ταυτότητες και πιστεύω και του προσέδωσε ουμανιστικό χαρακτήρα, με πρωταρχική προσήλωση στον ανθρωπισμό, στοιχεία που τον καθιστούν αποδεκτό πανανθρώπινα.

Ο σκηνοθέτης, όμως, έδωσε αρκετό υλικό για άσκηση προς λύση, ώστε ο ίδιος ο θεατής βγαίνοντας από την κινηματογραφική αίθουσα να στοχαστεί πάνω στα μεγάλα προβλήματα της ζωής που προβάλλονται στο έργο και θίγονται στο ομώνυμο μυθιστόρημα, όπως επί παραδείγματι

η αξία της ζωής, η αξία του ατόμου και η ελευθερία του, καθώς και η στάση του πολίτη απέναντι σε κάθε είδους σύστημα.

Ο Lean έδωσε το ρομάντζο με ιδανικό τρόπο στα πλαίσια ενός ρωσικού έπους, έτσι όπως εξελισσόταν η μπολσεβίκικη επανάσταση, μέχρι να επικρατήσει. Εξάλλου, τα θέματα της συζυγικής απιστίας τα γνώριζε εξίσου καλά, ίσως και καλύτερα από τον Παστερνάκ, δεδομένου ότι ο ίδιος είχε στο ενεργητικό του μια εγκατάλειψη συζύγου και γιού, και έξι(6) διαζύγια και επίσης πολλές - πολλές εξωσυζυγικές σχέσεις, σε αντιδιαστολή με τον Παστερνάκ που είχε μόνο δύο γάμους και μια σημαντική εξωσυζυγική σχέση με την Όλγα Ιβίνσκαγια. Επίσης, ο Lean φαίνεται να πιστεύει και αυτός, όπως και ο Μπορίς Παστερνάκ, στις συμπτώσεις, στις προεικονίσεις και προτυπώσεις των σημαντικών γεγονότων στη ζωή των ανθρώπων και γι' αυτό τις προβάλλει την κατάλληλη στιγμή στην ταινία.

Είναι γεγονός ότι ο Lean δεν εμφανίζει τίποτε τυχαία στην οθόνη, εάν αυτό δεν εδράζεται άμεσα ή έμμεσα στο μυθιστόρημα. Ας δούμε μερικές λεπτομέρειες που αρχικά, ίσως, μοιάζουν άσχετες και τυχαίες, αλλά δεν είναι, γιατί έχουν το λόγο τους, όπως θα διαπιστώσουμε αργότερα, παρακάτω. Έτσι, υπάρχει απάντηση στις ερωτήσεις π.χ. :

-Γιατί η πρώτη εικόνα του έργου έχει τις σημμύδες σε κίτρινο φόντο;

-Γιατί εμφανίζεται ένας ζωγραφιστός ήλιος, όταν αρχίζουν να αναφέρονται οι συντελεστές του έργου;

-Γιατί ο φακός στην κηδεία της μητέρας του Γιούρι Ζιβάγκο, εστιάζει στην Άννα Ιβάνοβνα και στη μικρή κόρη της, την Τόνια;

-Γιατί ο μικρός Γιούρι Ζιβάγκο περνάει πάνω από τον τάφο της μητέρας του;

-Γιατί υπάρχει ηλεκτρική εκκένωση μεταξύ του ηλεκτροφόρου καλώδιου της γραμμής του τραμ και της ράβδου φόρτισης του οχήματος, τη στιγμή που η Λάρα προσπερνά τον άγνωστό της, τότε, Γιούρι Ζιβάγκο;

-Γιατί ακούγεται ένας παρατεταμένος ήχος, όταν έχει κατέβει η Λάρα από το τράμ και πηγαίνει προς το σπίτι της;

-Γιατί ο Γιούρι περιφέρεται μέσα στο ατελιέ, μετά την επιτυχή ιατρική επέμβαση του καθηγητή Κέρτ και τη διάσωση της Αμαλίας Γκισάρ(μητέρας της Λάρας);

-Γιατί ο Γιούρι μέσα στο ατελιέ ξεφυλλίζει, στις συγκεκριμένες σελίδες, το τετράδιο Γεωμετρίας της Λάρας;

-Γιατί υπάρχει η σκηνή βιασμού της Λάρας από τον Κομαρόφσκι μέσα στο ατελιέ, ενώ κάτι τέτοιο δεν αναφέρεται στο μυθιστόρημα;

-Γιατί επιστρέφοντας ο Γιούρι από το Πανεπιστήμιο, μια χειμωνιάτικη μέρα, στο σπίτι των Γκρομικό, τον περιμένει η Άννα Ιβάνοβνα και του δίνει γράμμα από την Τόνια, η οποία βρίσκεται στο Παρίσι;

-Γιατί η Τόνια βρίσκεται στο Παρίσι - κάτι που δεν αναφέρεται πουθενά στο μυθιστόρημα - και επιστρέφει με το τρένο, έχοντας κάνει τόσα πολλά και ακριβά ψώνια;

-Γιατί η Άννα Ιβάνοβνα περιμένει στο σιδηροδρομικό σταθμό την κόρη της, ενώ είναι καταβεβλημένη, και ως εκ τούτου κάθεται στο παγκάκι;

-Γιατί η Άννα Ιβάνοβνα στον ίδιο σταθμό λέει στην κόρη της να κάνει μια στροφή, για να δει το ντύσιμο της;

-Γιατί η Άννα Ιβάνοβνα λέει στον Γιούρι και την Τόνια να προχωρήσουν μπροστά και στη συνέχεια σχολιάζει με τον άντρα της, Αλεξάντερ Γκρομικό, το ταίριασμα του νεαρού ζευγαριού;

-Γιατί η Λάρα και ο Γιούρι, που είναι καθισμένοι δίπλα - δίπλα στα скалоπάτια της εσωτερικής σκάλας του σπιτιού, είναι αμίλητοι κάνοντας βαθιές σκέψεις ο καθένας, χωρίς η

μουσική που παίζεται την ίδια ώρα στη σάλα του σπιτιού τους να φαίνεται ότι τους αγγίζει;

-Γιατί ο αξιωματικός που βγάζει λόγο πάνω σε ένα βαρέλι, για να μεταπείσει τους λιποτάκτες στρατιώτες, κάνει ένα βήμα μπροστά και πέφτει μέσα στο βαρέλι;

-Γιατί ο λιποτάκτης, που πυροβολεί και σκοτώνει τον ομιλητή αξιωματικό, κοντά στο Μελιουζέεφ, καθώς ο τελευταίος γλίστρισε και έπεσε μέσα στο βαρέλι και όλοι οι στρατιώτες γελούσαν γύρω του, ήταν ένας σωματώδης άντρας με άγριο πρόσωπο και βλοσυρό βλέμμα;

-Γιατί ο γέρος στρατιώτης καθισμένος στα σκαλιά του νοσοκομείου στο Μελιουζέεφ, όπου υπηρετεί ο Ζιβάγκο, όταν αδειάζει αυτό από ασθενείς, λέει στο γιατρό ότι είναι πολύ ευγενής, αλλά και με νόημα ότι εξίσου καλή και ευγενής είναι και η Λάρα;

-Γιατί η Τόνια ανοίγει το παράθυρο του σπιτιού της, με αποτέλεσμα να δει τον Γιούρι, στο βάθος του δρόμου, να καταφτάνει στο σπίτι μετά την αποστράτευσή του;

-Γιατί ο Σάσα ο γιός του Γιούρι Ζιβάγκο έχει επιλεγεί να μην είναι και τόσο όμορφο παιδάκι;

-Γιατί ο αναρχικός μέσα στο βαγόνι, στο οποίο ταξιδεύει η οικογένεια Ζιβάγκο από τη Μόσχα προς το Βαρίκινο, που είναι επιστρατευμένος για καταναγκαστικά έργα ονομάζεται «εθελοντής»(και κατ' επέκταση και οι άλλοι επιστρατευμένοι ονομάζονται «εθελοντές»), και μάλιστα αυτός βάζει συχνά το πρόσωπό του ανάμεσα στα χέρια του και παρατηρεί με προσοχή και ένταση τους γύρω του συνταξιδιώτες;

-Γιατί το δάπεδο του βαγονιού του τρένου, με το οποίο ταξιδεύει η οικογένεια Ζιβάγκο για το Βαρίκινο, είναι στρωμένο με άχυρο;

-Γιατί υπάρχει ένα στρώμα πάγου στην πόρτα του βαγονιού, στο οποίο ταξιδεύει η οικογένεια Ζιβάγκο, και

πρέπει να το σπάσουν, για να πετάξουν έξω τα βρώμικα άχυρα από το δάπεδο του βαγονιού;

-Γιατί υπάρχει ο χορός μιας γυναίκας γύρω από την πυρακτωμένη σόμπα του βαγονιού, στο οποίο ταξιδεύει η οικογένεια Ζιβάγκο;

-Γιατί ο Στρέλνικοφ, αφού διώχνει τον Ζιβάγκο από το γραφείο του, κατευθύνεται προς το τζάμι του βαγονιού του και κοιτάζει προς τα έξω προβληματισμένος και θυμωμένος;

-Γιατί ο Γιούρι παρατηρεί τους σχηματισμούς από πάγο, που μοιάζουν με πεταλούδες, πάνω στο τζάμι του σπιτιού του στο Βαρίκινο;

-Γιατί υπάρχει μια μεγάλη λακκούβα με νερό, δίπλα στο παγκάκι που κάθονται ο Γιούρι και η Λάρα, αφού έχουν βγει οι δυό τους από τη βιβλιοθήκη του Γιουριάτιν και κατευθύνονται προς το σπίτι της Λάρας; Και γιατί στη σκηνή αυτή η Λάρα εμφανίζεται με σκουφί;

-Γιατί υπάρχει τακτικά στο έργο το πλάνο των φύλλων από δέντρα, που τα παίρνει ο άνεμος;

-Γιατί η Κάτια, η κόρη της Λάρας, καθώς πρωτοσυναντά το Γιούρι Ζιβάγκο μέσα στο σπίτι, ερχόμενη από το σχολείο της με τη μαμά της, του μιλάει με κάποια επιθετικότητα;

-Γιατί, όταν επιστρέφει ο Ζιβάγκο στο σπίτι της Λάρας και αντιλαμβάνεται την ασχήμια του από τα μαλλιά του και τα γένεια του, κατευθύνεται στο υπνοδωμάτιο και μάλιστα προς το κομοδίνο της Λάρας;

-Γιατί μέσα στο χιόνι και στο σκοτάδι φαίνεται μια ανθρώπινη φιγούρα, που μοιάζει σαν να παρακολουθεί το σπίτι της Λάρας;

-Γιατί ο Γιούρι κάθεται σε καρέκλα, όταν διαβάζει το γράμμα της Τόνιας, που του έχει δώσει στα χέρια του η Λάρα, στο σπίτι της στο Γιουριάτιν, μετά την επιστροφή του γιατρού από τους Κόκκινους παρτιζάνους;

-Γιατί ο Γιούρι Ζιβάνκο αφήνει τις βαλίτσες του στο χιόνι και τρέχει αναστατωμένος μέσα στο σπίτι στο Βαρίκινο; ανεβαίνει στη σοφίτα γρήγορα; προσπαθεί με αγωνία να ανοίξει το εκεί παράθυρο και επειδή δεν μπορεί, σπάζει το τζάμι, προκειμένου να δει πέρα μακριά το έλκηθρο με το οποίο έφυγε η Λάρα για πάντα μακριά του;

-Γιατί, τέλος, στο δρόμο που περνά το τραμ, στο οποίο ταξιδεύει ο Ζιβάνκο για το νοσοκομείο, μετά την επιστροφή του στη Μόσχα, γίνονται εργασίες;

Το σενάριο, βεβαίως, δεν έχει αποτυπώσει - μεταφέρει επακριβώς όλα τα αναφερόμενα στο ομώνυμο μυθιστόρημα. Δεν θα μπορούσε, άλλωστε, να γίνει αυτό, καθόσον θα υπήρχε σοβαρή υπέρβαση όλων των προβλεπόμενων κινηματογραφικών standarts (π.χ. χρόνου, κόστους). Έτσι, ήταν αναγκαίες και επιβεβλημένες οι τομές, όπως εξάλλου συμβαίνει πάντα σε ανάλογες περιπτώσεις, δηλαδή κατά τη μεταφορά σπουδαίων έργων της παγκόσμιας λογοτεχνίας στην κινηματογραφική οθόνη.

Έτσι, λοιπόν, το ζητούμενο δεν είναι, εάν έγιναν τομές, αλλά το πόσο πετυχημένα έγιναν αυτές οι τομές. Μελετώντας μάλιστα διεξοδικότερα τις αριστοτεχνικές παρεμβάσεις - αλλαγές του David Lean στο μυθιστόρημα του Pasternak για τις ανάγκες τη ομώνυμης ταινίας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι αλλαγές αυτές δεν έγιναν μόνο για λόγους οικονομίας χρόνου και κόστους, αλλά ίσως και με την προσδοκία ότι θα προέκυπτε, τελικώς, έργο μεγαλειωδέστερο του μυθιστορήματος, πράγμα που κατά την άποψή μας δεν αφίσταται της πραγματικότητας.

Συγκεκριμένα, στην περίπτωση του «*Δόκτωρ Ζιβάνκο*» έχει μεν κρατηθεί το βασικό στόρι, αλλά έχουν γίνει και σημαντικές αλλαγές. Έχουν περικοπεί και από τα δεκαέξι(16)

μέρη τού μυθιστορήματος αρκετά κεφάλαια. Επίσης, έχουν γίνει περικοπές και από τα κεφάλαια από τα οποία έχει αντληθεί υλικό για το κινηματογραφικό σενάριο.

Όμως, πολύ ευφυώς ο Bolt, σε συνεργασία φαίνεται με τον Lean, παίρνει - «κλέβει» τρόποσ του λέγειν - ορισμένα χαρακτηριστικά σημεία από άλλα κεφάλαια, είτε προγενέστερα, είτε μεταγενέστερα και τα εμφυτεύει καταλλήλως σε άλλες θέσεις, προκειμένου να συνθέσει καλύτερα και πιο συμβατά τις σκηνές αυτής της ταινίας. Ειδικότερα, για το στήσιμο του σενάριου του υπόψη έργου αντλήθηκε υλικό από το ομώνυμο μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον παρακάτω ενδεικτικό πίνακα:

**Πίνακας χρήσης κεφαλαίων μυθιστορήματος:
«Δόκτωρ Ζιβάγκο»**

στο σενάριο του ομώνυμου κινηματογραφικού έργου

Μυθιστόρημα		Κινηματογραφικό έργο		
Βιβλία	Μέρη	Κεφάλαια	Σειρά	Αριθμός
μυθιστ.	μυθιστ.	μυθιστ.(Α /Α)	ενσωμάτωσης κεφαλαίων μυθιστορήμ. στο σενάριο του έργου	ενσωματώσεων κεφαλαίων μυθιστορ. στο σενάριο του έργου [(κεφάλ.μυθιστ.) x φορές ενσωμάτωσης]
Βιβλίο Πρώτο	Μέρος	1	1	1x5
	Πρώτο	2	1	2x1
		3	1	ε
		4	1	ε
		5	1	ε
		6	2	ε

Στάθης Ασημάκης

	7		8
	8		8
επιμέρους κεφαλαϊαριθμός	1+ 2+ 3+...+ 8		
	= 36 -> 3+6 = 9		
	2/8=25 %		1x5, 2x1
Μέρος	1	9	8
δεύτερο	2	6	8
	3	6	3x1
	4	3	4x3
	5	4	8
	6	4	6x2
	7	8	8
	8	16	8x8
	9	8	9 x1
	10	4	8
	11	8	8
	12	8	12x1
	13	8	8
	14	8	8
	15	8	8
	16	8	16x1
	17	12	17x1
	18	17	8
	19	21	8
	20	20	20x1
	21	21	21x2
επιμέρους κεφαλαϊαριθμός	1+ 2+ ...+ 21=		
	= 231 -> 2+3+1		
	= 6		
	10/21=		3x1, 4x3, 6x2,
	47,62%		8x8, 9x1, 12x1,
			16x1, 17x1,
			20x1, 21x2
Μέρος	1	17	8
τρίτο	2	2	2x2
	3	2	8
	4	4	4x1

**Ο «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του Борис Пастернак ,
μέσα από τις σκηνές του David Lean**

	5	6	☼
	6	10	6x1
	7	7	7x2
	8	7	☼
	9	13	9x2
	10	9	10x3
	11	10	☼
	12	9	☼
	13	10	13x1
	14		☼
	15		☼
	16		☼
	17		17x1
επιμέρους κεφαλαίαριθμος	$1+2+...+17 =$ $=153 \rightarrow 1+5+3$ $= 9$		
8/17=47,06%			2x2, 4x1, 6x1, 7x2, 9x2, 10x3, 13x1, 17x1
Μέρος	1	1	1x1
τέταρτο	2	7	☼
	3	6	☼
	4	10	☼
	5	14	☼
	6		6x1
	7		7x1
	8		☼
	9		☼
	10		10x1
	11		☼
	12		☼
	13		☼
	14		14x1
επιμέρους κεφαλαίαριθμος	$1+2+...+14 =$ $=105 \rightarrow 1+0+5$ $= 6$		
5/14=35,71%			1x1, 6x1, 7x1,

			10x1, 14x1
Μέρος	1	9	⊗
πέμπτο	2	10	⊗
	3	10	⊗
	4	4	4x2
	5	4	⊗
	6	8	⊗
	7		⊗
	8		8x1
	9		9x1
	10		10x2
	11		⊗
	12		⊗
	13		⊗
	14		⊗
	15		⊗
	16		⊗

επιμέρους $1 + 2 + \dots + 16 =$
 κεφαλαί αριθμος $= 136 \rightarrow 1 + 3 + 6$
 $= 10 \rightarrow 1 + 0 = 1$

$4/16 = 25\%$

			4x2, 8x1, 9x1, 10x2
Μέρος	1	1	1x1
έκτο	2	9	⊗
	3	11	3x1
	4	12	4x1
	5	9	5x1
	6	3	⊗
	7	4	7x1
	8	12	8x1
	9	7	9x2
	10	8	⊗
	11	14	11x1
	12	15	12x1
	13	16	⊗
	14	5	14x1
	15	16	15x1

**Ο «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του Βορίς Παστερνακ ,
μέσα από τις σκηνές του David Lean**

	16	16x2
επιμέρους	$1 + 2 + \dots + 16 =$	
κεφαλαίαριθμος	$= 136 \rightarrow 1 + 3 + 6$	
	$= 10 \rightarrow 1 + 0 = 1$	
12/16=75%		1x1, 3x1, 4x1, 5x1, 7x1, 8x1, 9x2, 11x1, 12x1, 14x1, 15x1, 16x2
Μέρος	1	1
έβδομο	2	11
	3	10
	4	8
	5	15
	6	8
	7	14
	8	17
	9	21
	10	8
	11	21
	12	27
	13	31
	14	
	15	
	16	
	17	
	18	
	19	
	20	
	21	
	22	
	23	
	24	
	25	
	26	
	27	
	28	
	29	

Στάθης Ασημάκης

	30		☹
	31		31x1
επιμέρους κεφαλαϊαριθμός	$1 + 2 + \dots + 31 =$ $= 496 \rightarrow 4 + 9 + 6$ $= 19 \rightarrow 1 + 9 =$ $10 \rightarrow 1 + 0 = 1$		
	10/31=		1x1, 8x3, 10x1,
	32,26%		11x1, 14x1,
			15x1, 17x1,
			21x2, 27x1, 31x1
Βιβλίο			
Δεύτερο			
Μέρος	1	7	☹
όγδοο	2	7	☹
	3	8	☹
	4	9	☹
	5		☹
	6		☹
	7		7x2
	8		8x1
	9		9x1
	10		☹
επιμέρους κεφαλαϊαριθμός	$1 + 2 + \dots + 10 =$ $= 55 \rightarrow 5 + 5 =$ $10 \rightarrow 1 + 0 = 1$		
	3/10=30%		7x2, 8x1, 9x1
Μέρος	1	2	☹
ένατο	2	3	2x1
	3	5	3x1
	4	13	☹
	5	10	5x1
	6	11	☹
	7	12	☹
	8	13	☹
	9	13	☹
	10	12	10x1
	11	13	11x1

**Ο «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του Βορίς Παστερνακ ,
μέσα από τις σκηνές του David Lean**

	12	14	12x2
	13	16	13x4
	14	16	14x1
	15	16	☺
	16	16	16x4
επιμέρους κεφαλαί αριθμός	$1 + 2 + \dots + 16 =$ $= 136 \rightarrow 1 + 3 + 6$ $= 10 \rightarrow 1 + 0 = 1$		
	9/16=56,25%		2x1, 3x1, 5x1, 10x1, 11x1, 12x2, 13x4, 14x1, 16x4
Μέρος δέκατο	1	6	☺
	2		☺
	3		☺
	4		☺
	5		☺
	6		6x1
	7		☺
επιμέρους κεφαλαί αριθμός	$1 + 2 + \dots + 7 =$ $= 28 \rightarrow 2 + 8 =$ $= 10$ $\rightarrow 1 + 0 = 1$		
	1/7=14,29%		6x1
Μέρος ενδέκατο	1	9	1x1
	2	7	☺
	3	4	☺
	4	1	4x1
	5	7	☺
	6		☺
	7		7x2
	8		☺
	9		9x1
επιμέρους κεφαλαί αριθμός	$1 + 2 + \dots + 9 =$ $= 45 \rightarrow 4 + 5 = 9$		
	4/9=44,44%		1x1, 4x1, 7x2, 9x1

Στάθης Ασημάκης

Μέρος	1	9	∅
δωδέκατο	2	4	∅
	3	5	∅
	4	6	4x1
	5	7	5x1
	6	8	6x1
	7	9	7x1
	8		8x1
	9		9x2
επιμέρους κεφαλαιάριθμος	$1+2+...+9 = 45$ $\rightarrow 4+5 = 9$		
6/9=66,66%			4x1, 5x1, 6x1, 7x1, 8x1, 9x2
Μέρος	1	2	∅
δέκατο τρίτο	2	18	2x2
	3	4	∅
	4	2	4x2
	5	4	∅
	6	7	∅
	7	8	7x1
	8	9	8x1
	9	18	9x1
	10	18	∅
	11		∅
	12		∅
	13		∅
	14		∅
	15		∅
	16		∅
	17		∅
	18		18x3
επιμέρους κεφαλαιάριθμος	$1+2+...+18 =$ $=171 \rightarrow 1+7+1$ $= 9$		
6/18=33,33%			2x2, 4x2, 7x1, 8x1, 9x1, 18x3
Μέρος	1	3	1x2

**Ο «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του Βορίς Παστερνακ ,
μέσα από τις σκηνές του David Lean**

δέκατο	2	5	2x1
τέταρτο	3	13	3x1
	4	1	4x2
	5	1	5x2
	6	2	ε
	7	4	ε
	8	4	8x2
	9	5	9x2
	10	9	ε
	11	8	11x1
	12	8	12x1
	13	9	13x3
	14	18	ε
	15	13	ε
	16	11	ε
	17	12	ε
	18	13	18x1

επιμέρους $1 + 2 + \dots + 18 =$
κεφαλαϊαριθμός $= 171 \rightarrow 1 + 7 + 1$
 $= 9$

$11/18 =$
61,11%

1x2, 2x1, 3x1,
4x2, 5x2, 8x2,
9x2, 11x1, 12x1,
13x3, 18x1

Μέρος	1	12	1x1
δέκατο	2	9	2x1
πέμπτο	3	12	3x1
	4	13	4x2
	5	14	ε
	6	17	ε
	7	1	ε
	8	2	ε
	9	3	9x1
	10	4	ε
	11	4	ε
	12		12x2
	13		13x1

Στάθης Ασημάκης

	14		14x1
	15		☹
	16		☹
	17		17x1
επιμέρους κεφαλαίριθμος	1+ 2+...+ 17 = = 153 -> 1+5+3 = 9		
9/17=52,94%			1x1, 2x1, 3x1, 4x2, 9x1, 12x2, 13x1, 14x1, 17x1
Μέρος	1	3	☹
δέκατο έκτο	2	3	2x1
	3	4	3x2
	4	2	4x1
	5		☹
επιμέρους κεφαλαίριθμος	1+ 2+ 3+ 4+5 = = 15 -> 1+5 = 6		
3/5=60%			2x1, 3x2, 4x1
Συνολικός Κεφαλάριθμος	36+231+153+ 105+136+136+ +496+55+136+ +28+45+45 +171+171+153 +15 = 2112 -> -> 2+1+1+2 = 6		
Σύνολο κεφαλαίων ενσωματωμέν. στο κινηματ. έργο	(2 +10 +8 +5 +4 +12 +10 +3 +9 +1 +4 +6 +6 +11 +9 +3) = 103	Σύνολο κεφαλαίων μυθιστορήμ.	(8+ 21 +17 +14 +16 +16 +31 +10 +16 +7 +9 +9 +18 +18 +17 +5) = 232
	Μέσο ποσοστό ενσωμάτωσης	103/232 = 44.40%	

Από τον παραπάνω πίνακα προκύπτει ότι τα μέρη του υπόψη μυθιστορήματος, που έχουν ενσωματωθεί πιστότερα στο σενάριο του ομώνυμου κινηματογραφικού έργου, είναι κατά σειρά τα εξής:

- Μέρος 6^ο «Η στρατοπέδευση στη Μόσχα» (75%),
- Μέρος 12^ο «Σουρβιά ζαχαρωμένη» (66,66%),
- Μέρος 14^ο «Επιστροφή στο Βαρίκινο» (61,11%),
- Μέρος 16^ο «Επίλογος» (60%),
- Μέρος 9^ο «Βαρίκινο» (56,25%),
- Μέρος 15^ο «Τέλος» (52,94%),
- Μέρος 2^ο «Ένα κορίτσι από άλλο κόσμο» (47,62%),
- Μέρος 3^ο «Το χριστουγεννιάτικο δέντρο στο σπίτι των Σβεντίτσκι» (47,06%),
- Μέρος 11^ο «Οι παρτιζάνοι του δάσους» (44,44%),
- Μέρος 4^ο «Στιγμές αναπόφευκτες» (35,71%),
- Μέρος 13^ο «Απέναντι από το σπίτι με τα αγάλματα» (33,33%),
- Μέρος 7^ο «Στο δρόμο» (32,26%),
- Μέρος 8^ο «Η άφιξη» (30%),
- Μέρος 5^ο «Αποχαιρετώντας τα παλιά» (25,00%),
- Μέρος 1^ο «Η ταχεία των πέντε» (25,00%),
- Μέρος 10^ο «Στο μεγάλο δρόμο» (14,29%),

με μέσο συνολικό ποσοστό ενσωμάτωσης: **44,40%** από πλευράς αριθμού κεφαλαίων, και όχι περιεχομένου, του μυθιστορήματος

Με βάση το παραπάνω μέσο συνολικό ποσοστό ενσωμάτωσης (44,40%) ο **Lean** επέλεξε μετά την ολοκλήρωση του μοντάζ - σε συνεργασία με τον σκηνογράφο και υπεύθυνο παραγωγής **John Box** - πάνω από τετρακόσιες(400) σκηνές και σύμφωνα με το δικό μας διαχωρισμό **τετρακόσιες δέκα τρεις (413) σκηνές**, συνολικής διάρκειας της ταινίας **3h : 20 min = 3 x 60 x 60 sec + 20 x 60 sec = 10.800 sec + 1200 sec = 12.000 sec(!)**

(συμπεριλαμβανομένων, όμως, και των εισαγωγικών τίτλων, της αναφοράς των κυρίων και δευτερευόντων συντελεστών του έργου, καθώς και του μουσικού διαλείμματος) - εκ των οποίων:

α)οι τριάντα τρεις(33) σκηνές, συνολικής διάρκειας **1.203sec**, ήτοι σε ποσοστά αριθμού και χρόνου διάρκειας προβολής αντίστοιχα:7,99% και 10,68% του όλου έργου, και μέση διάρκεια σκηνής 36,45sec, μπορούν να θεωρηθούν **«έν πολλοῖς συμβαταί»** με το ομώνυμο μυθιστόρημα.

β)οι εκατόν εξήντα οκτώ(168) σκηνές, συνολικής διάρκειας **4.384sec**, ήτοι σε ποσοστά αριθμού και χρόνου διάρκειας προβολής αντίστοιχα: 40,68% και 38,93% του όλου έργου, και μέση διάρκεια σκηνής 26,09 sec, μπορούν να θεωρηθούν **«έν μέρει συμβαταί»** με το ομώνυμο μυθιστόρημα. Και τέλος,

γ)οι διακόσιες δώδεκα(212) σκηνές, συνολικής διάρκειας **5.673sec**, ήτοι σε ποσοστά αριθμού και χρόνου διάρκειας προβολής αντίστοιχα: 51,33% και 50,38% του όλου έργου, και μέση διάρκεια σκηνής 26,76 sec, μπορούν να θεωρηθούν **«έπινοημένες»**, που δεν έχουν, δηλαδή, κάποια άμεση σχέση με το ομώνυμο μυθιστόρημα.

Επίσης, ενώ στο μυθιστόρημα αναφέρονται συνολικά εκατόν είκοσι(120) πρόσωπα, τα οποία εμπλέκονται, άλλα περισσότερο και άλλα λιγότερο έως και ελάχιστο, στην υπόθεση· στο αντίστοιχο κινηματογραφικό έργο τα δρώντα πρόσωπα που έχουν παρουσία με ομιλία - δεν συμπεριλαμβάνονται, δηλαδή, οι βουβοί κομπάρσοι - δεν ξεπερνούν τους σαράντα(40), ήτοι ποσοστό 33,33%.

Και μπορεί η παράλειψη της **Νιούσα**, της μικρής γκουβερνάντας της οικογένειας Ζιβάνγκο, που στο μυθιστόρημα ταξιδεύει και αυτή μαζί στο Βαρίκινο, να είναι άνευ σημασίας, η παράλειψη όμως των **Νίκα Ντοντόροφ**,

και **Μίσα Γκορντόν**, φίλων του Γιούρι Ζιβάγκο και του **Νικολάι Νικολάγιεβιτς Βεντενιάπιν**, θείου του Γιούρι Ζιβάγκο από την πλευρά τη μητέρας του, κυρίως όμως η παράλειψη της **Μαρίνας**(κόρης του θυρωρού Μαρκέλ), που γίνεται στο τέλος η δεύτερη νόμιμη σύζυγος του Γιούρι Ζιβάγκο, μπορεί να θεωρηθεί σημαντική.

Βεβαίως, τους ρόλους των Νίκα Ντοντόροφ, και Μίσα Γκορντόν(οιονεί αφηγητών στο μυθιστόρημα) ο Lean πολύ έξυπνα τους ενσωματώνει, κατά ένα μέρος, στο ρόλο του στρατηγού Έβγκραφ Ζιβάγκο, στα σημεία που αυτός αφηγείται τα γεγονότα του πολέμου - Ρώσων εναντίον των Γερμανών - και στη διαδικασία αναγνώρισης της Τόνιας Κομαρόβα ως ανιψιάς του.

Επίσης, το ρόλο του Νικολάι Νικολάγιεβιτς Βεντενιάπιν (θείου και προστάτη του μικρού Γιούρι Ζιβάγκο) τον ενσωματώνει στους τελικούς προστάτες του Γιούρι Ζιβάγκο που είναι η οικογένεια Γκρομίκο (Άννα Ιβάνοβνα, Αλεξάντερ Γκρομίκο), στους οποίους, τελικά, παρεδόθη για ανατροφή και προστασία ο μικρός Γιούρι από τον παραπάνω θείο του, σύμφωνα με το μυθιστόρημα.

Η παράλειψη, τέλος, της Μαρίνας (η οποία χρονολογικά μόνο, και όχι από πλευράς κυρίου ιψενικού τριγώνου με τη Λάρα, αντιπροσωπεύει στη ζωή του συγγραφέα Παστερνάκ τη δεύτερη νόμιμη σύζυγο του, τη Zinaida Nikolaevna) είναι απόλυτη στο κινηματογραφικό έργο.

Αυτό δικαιολογείται και από λόγους κινηματογραφικού χρόνου, κυρίως όμως για να μην ακυρωθεί η εντύπωση από το δυνατό ρομάντζο Γιούρι - Λάρας, που αποτέλεσε το σημαντικό ατού της ταινίας, και, βεβαίως, για να μην μπερδευτεί ο θεατής, ο οποίος δεν έχει πολύ χρόνο στη διάθεσή του για να στοχαστεί, για να καταλάβει και τέλος να δικαιολογήσει ένα δεύτερο γάμο(τρίτη κατά σειρά σχέση) του πρωταγωνιστή με μια γυναίκα, την οποία, μάλιστα,

γνώριζε από όταν ήταν αυτή μικρούλα, ενώ αυτός ήταν ήδη τότε φτασμένος γιατρός.

Εξετάζοντας, τώρα, από μια άλλη πλευρά, ...«μεταφυσική», το υπόψη μυθιστόρημα, προκύπτουν τα εξής ενδιαφέροντα στοιχεία και συγκεκριμένα: στον παραπάνω πίνακα, φαίνονται οι επιμέρους κεφαλαίριθμοι, οι οποίοι προκύπτουν από την πρόσθεση του αύξοντα αριθμού των κεφαλαίων των μερών του μυθιστορήματος, οι οποίοι είναι στη σειρά οι ακόλουθοι αριθμοί: 9, 6, 9, 6, (1, 1, 1, 1, 1, 1), 9, 9, 9, 9, 6.

Εάν κάποιος προσθέσει τις μονάδες, προκύπτει πάλι ο αριθμός 6, οπότε ουσιαστικά έχουμε μια διαδοχή των αριθμών 9 και 6. Και ο συνολικός κεφαλαίριθμος του μυθιστορήματος είναι ο αριθμός 6.

Όλα αυτά τα νούμερα εντυπωσιάζουν, δεδομένου ότι οι αριθμοί 6 και 9 είναι πολλαπλάσια του αριθμού τρία(3), ο οποίος εκφράζει και το ιψενικό τρίγωνο. Τα ιψενικά, μάλιστα, τρίγωνα στο μυθιστόρημα αυτό είναι συνολικά έξι(6) τον αριθμό(!), τα εξής:(Αμαλία Γκισάρ, Κομαρόφσκι, Λάρα), (Πάσα Αντίποφ, Λάρα, Κομαρόφσκι), (Πάσα Αντίποφ, Λάρα, Γιούρι Ζιβάγκο), (Τόνια Γκρομικό, Γιούρι Ζιβάγκο, Λάρα), (Γιούρι Ζιβάγκο, Λάρα, Κομαρόφσκι), (Λάρα, Γιούρι Ζιβάγκο, Μαρίνα).

Δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ιψενικό τρίγωνο η τριάδα (Τόνια Γκρομικό, Γιούρι Ζιβάγκο, Μαρίνα), δεδομένου ότι σε επιστολή που αφήνει η Τόνια στον Γιούρι, τον αποδεσμεύει, λέγοντάς του ότι δεν τον κατηγορεί πια για τίποτα, δεν του προσάπτει μομφή και τον παροτρύνει να ξαναφτιάξει τη ζωή του, όπως αυτός θα ήθελε, αρκεί να είναι ο ίδιος καλά(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ. 18).

Είναι, λοιπόν, σημαντικό που ο σκηνοθέτης Lean, με βάση το εξαιρετικό καλλιτεχνικό του ένστικτο και όχι ασύμμετρα προς τον συγγραφέα - ποιητή Παστερνάκ, εστίασε απευθείας στο ρομάντζο και στις σχέσεις γενικά των ανθρώπων, αφήνοντας ως καμβά τα θέματα των κοσμοϊστορικών εξελίξεων στη Ρωσία την εποχή εκείνη.

Από τα παραπάνω στοιχεία φαίνεται καθαρά ότι το κινηματογραφικό έργο: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του David Lean στηρίζεται κατά το ήμισυ στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Παστερνάκ· παρόλα αυτά, όμως, δεν αλλοιώνεται η ουσία και το πνεύμα του μυθιστορήματος - και αυτό πρέπει να πιστωθεί στα θετικά του ενλόγω σκηνοθέτη - διότι και οι τομές και οι μεταβολές και οι διασυνδέσεις στοιχείων του μυθιστορήματος που έγιναν για να μεταφερθεί το υπόψη κείμενο ως θέαμα στην οθόνη, έγιναν πολύ εύστοχα.

Πρέπει να πούμε ότι δεν είναι εύκολο να εγκιβωτίσεις σε μια κινηματογραφική κοίτη, ένα μεγάλο συγγραφικό ποτάμι που αρχίζει από αμέτρητα ποταμάκια, τα οποία φτιάχνουν στην πορεία πολλούς παράποταμους, μέχρι να σχηματιστεί ο κυρίως ποταμός, ο οποίος και πάλι, στο τέλος, όταν εκβάλλει, σχηματίζει ένα μεγάλο Δέλτα.

Έτσι δικαιολογείται, γιατί το κινηματογραφικό έπος «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του David Lean αγαπήθηκε βαθιά από το κοινό, διότι πράγματι συνδυάστηκε με τον καλύτερο τρόπο η ταραχώδης, λόγω της κοσμοϊστορικής επανάστασης των Μπολσεβίκων, ρωσική ιστορία του Μεσοπολέμου, με μια δυνατή ιστορία αγάπης και ερωτικού πάθους.

Με απλά λόγια, η υπόθεση του μυθιστορήματος είναι η επιβίωση του γιατρού - ποιητή Ζιβάγκο απέναντι στις περιστάσεις, οι οποίες απειλούν να τον εξοντώσουν. Ο ίδιος επιθυμεί μόνο μια ήσυχη ζωή, για να μπορεί να γράφει και μια γυναίκα για να τον εμπνεύσει και να την αγαπήσει. Δεν

θέλει ρόλους, τιμές και θέσεις εξουσίας. Αυτό που επιζητά είναι να μπορεί να ζει ως απλός άνθρωπος, δηλαδή να είναι ο εαυτός του.

Διότι και ο συγγραφέας του μυθιστορήματος είναι το είδος ενός ανθρώπου, που δεν μπορεί να βρει ικανοποιητικές ιδεολογίες ή θρησκείες που να εξηγούν την ύπαρξή του και να δίνουν νόημα στη ζωή του. Άλλωστε, οι ιδεολογίες, όχι οι ιδέες, μπορούν να οδηγήσουν σε ανελευθερία με όλα τα κακά επακόλουθά της. Σίγουρα, πιστεύει και το αναφέρει ρητά: *«Ο άνθρωπος έχει γεννηθεί για να ζήσει κι όχι για να προετοιμαστεί για τη ζωή. Η ίδια η ζωή, το φαινόμενο της ζωής, το δώρο της ζωής, είναι πράγματα τόσο σοβαρά που σου κόβουν την ανάσα!»* Και όλη αυτή η ουσία περνάει και στο κινηματογραφικό έργο, την οποία εισπράττει ο σκεπτόμενος θεατής.

Ο Lean κακώς κατηγορήθηκε, στην αρχή, ότι έφτιαξε μια σαπουνόπερα. Αντίθετα, καλώς και επιτυχώς σκέφτηκε να προτάξει την προσωπική ιστορία του Ζιβάγκο. Με αυτό τον τρόπο άφησε να φανεί η πολιτικοκοινωνική συνιστώσα του μυθιστορήματος *«ώς έν έσόπτρω»*, με αποτέλεσμα να περνά το όποιο μήνυμα προς το θεατή εμμέσως και όχι άμεσα, πατερναλιστικά και βεβιασμένα.

Αντίθετη επιλογή θα είχε ως αποτέλεσμα να προκύψει μια κακή (χοντροκομμένη) πολιτική ταινία, στα όρια της ανοιχτής προπαγάνδας. Και μάλιστα αναφερόμαστε στα χρόνια της δεκαετίας του '60, που γυρίστηκε αυτή η ταινία, όταν δηλαδή ο *«Ψυχρός πόλεμος»* ανάμεσα στους Δυτικούς και τους Σοβιετικούς βρισκόταν στο ζενίθ του.

Επιπλέον, η εν λόγω ταινία, παρότι φαίνεται, σε πρώτη *«ανάγνωση»*, ως μια κατά βάσιν αισθηματική ταινία με υπολανθάνουσα πολιτική και ιστορική χροιά, εν τούτοις έχει δομηθεί, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, με μια ευρεία

γκάμα κινηματογραφικών διηγήσεων, που συνιστούν μια πλούσια δέσμη ακολουθιών αστυνομικού, δραματικού, μεταφυσικού, πολεμικού, πολιτικού, κοινωνικού και ιστορικού τύπου, με ισορροπημένη δόση περιπέτειας και ερωτικού ψενικού αφηγήματος, που καταλήγει σε Love story, με πινελιές μάλιστα θρίλλερ - τρόμου, σε κάποιες σκηνές. Αυτή η ποικιλία αφηγήσεων συγκροτεί μια κινηματογραφική τοιχογραφία, που αποσπά συνεχώς το ενδιαφέρον του θεατή και, εν τέλει, τον καθηλώνει.

Ήταν ευτύχημα το γεγονός ότι ο Carlo Ponti, ο οποίος είχε εξασφαλίσει τα δικαιώματα για την κινηματογραφική μεταφορά του «Δόκτωρ Ζιβάγκο» από τον Ιταλό εκδότη Giangiacomo Feltrinelli, λόγω της συγχρηματοδότησης που είχε ανάγκη, στράφηκε στη «Metro Goldwyn Mayer» («M.G.M.»)· έτσι αποφεύχθηκαν ιταλικές «υπερβολές», που θα μείωναν το συνολικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα. Πράγματι, η «M.G.M.» αναλαμβάνοντας τη χρηματοδότηση του Carlo Ponti επέβαλε τους όρους της, ένας εκ των οποίων ήταν: σκηνοθέτης του έργου αυτού να είναι ο David Lean. Από εκεί και μετά όλα πήραν το δρόμο τους και το λαμπρό αποτέλεσμα το έχουμε δει όλοι στην οθόνη.

Υπήρξε λοιπόν μια ομάδα πολύ σημαντικών - κορυφαίων - κινηματογραφιστών και ηθοποιών, που εργάστηκε πολύ σκληρά για την υπόψη ταινία. Μην ξεχνάμε ότι τέσσερες από αυτούς είχαν τιμηθεί με το τίτλο του Sir στη Βρετανία.

Μια ομάδα, που είχε ήδη δοκιμάσει τις δυνάμεις της στις τελειοθηρικές απαιτήσεις του σκηνοθέτη Sir David Lean από προηγούμενες ταινίες και είχε αντέξει, και ένα εκλεκτό σύνολο ηθοποιών, που επελέγησαν από τον Lean και υπομονετικά υπερέβησαν εαυτούς, κάτω από τις πολλές απαιτήσεις του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη.

Η εν λόγω ταινία χρειάστηκε δυο χρόνια για να ολοκληρωθεί. Για έναν ολόκληρο χρόνο βρισκόταν στο στάδιο της προετοιμασίας (pre-production). Περίπου ένας χρόνος απαιτήθηκε για να ολοκληρωθούν τα γυρίσματα και η κορύφωση αυτής της δημιουργίας επήλθε στις τελευταίες 8 εβδομάδες της όλης προσπάθειας, μέσα στο οποίο διάστημα πραγματοποιήθηκε και το τελικό μοντάζ.

Τα γυρίσματα έγιναν, κατά βάση, στην Ισπανία και λίγα στη Φινλανδία. Συγκεκριμένα, στο προάστειο «*Canillas*» της Μαδρίτης στήθηκε το μεγάλο σκηνικό της Μόσχας, και 150 χιλιόμετρα βόρεια της Μαδρίτης, στη Σόρια, έγιναν τα υπόλοιπα γυρίσματα.

Στη Φινλανδία γυρίστηκαν οι σκηνές που αφορούσαν τη διαφυγή του Ζιβάνκο από τους Κόκκινους παρτιζάνους μέσα στο χειμώνα. Ενώ η αναγνώριση της κόρης της Λάρας από το θείο της Έβγκραφ Ζιβάνκο, έγιναν σε ένα υδροηλεκτρικό φράγμα κοντά στα Ισπανοπορτογαλλικά σύνορα.

Ηταν 22 Δεκεμβρίου 1965, όταν η ταινία αυτή του Lean έκανε πρεμιέρα στη μεγάλη οθόνη, στη Νέα Υόρκη, και γρήγορα έγινε μεγάλη επιτυχία. Από το έτος 2016, είναι πλέον η όγδοη(8^η) ταινία με τα υψηλότερα κέρδη όλων των εποχών στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά, με βάση τις αποπληθωρισμένες τιμές εισιτηρίου.

Από το 1998 έχει καταχθεί από το «*Αμερικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου*» ως η 39^η μεγαλύτερη ταινία στη λίστα των «100 χρόνων... 100 ταινιών», και από το «*British Film Institute*», το επόμενο έτος(1999), ως η 27^η μεγαλύτερη βρετανική ταινία όλων των εποχών.

Εάν κάποιος δει την ταινία: «*Δόκτωρ Ζιβάνκο*» του Lean, χωρίς να έχει προηγουμένως διαβάσει το ομώνυμο μυθιστόρημα του Pasternak, ενθουσιάζεται και η ταινία αυτή χαράσσεται βαθιά μέσα στην καρδιά του.

Εάν, στη συνέχεια, διαβάσει με προσοχή το σχετικό μυθιστόρημα, εντυπωσιάζεται, για τα επιπλέον πράγματα που θα προσλάβει και ανεβαίνει πολύ η εκτίμησή του για το συγγραφέα Παστερνάκ.

Και εάν, τελικώς, μετά το διάβασμα του μυθιστορήματος ξαναδεί το κινηματογραφικό αυτό έργο, εκτιμά βαθύτερα το ταλέντο και την καλλιτεχνική δουλειά του σκηνοθέτη Lean και των λοιπών συντελεστών της ταινίας, και αυτό είναι σίγουρα μια ασφαλής ένδειξη ότι η μεταφορά του μυθιστορήματος «Δόκτωρ Ζιβάγκο» στην κινηματογραφική οθόνη έγινε κατά τον πλέον επιτυχημένο τρόπο.

Για να μπορέσει, τέλος, ο αναγνώστης να βιώσει καλύτερα το χωρόχρονο της ταινίας, καλό θα είναι να έχει υπόψη του το χωρόχρονο του ομώνυμου μυθιστορήματος του Παστερνάκ, όπως προκύπτει μέσα από το ίδιο αυτό σημαντικό έργο. Συγκεκριμένα:

- Η γέννηση του Ζιβάγκο φαίνεται να συμπίπτει με αυτή του συγγραφέα Παστερνάκ, δηλαδή, το 1890, δεδομένου ότι το 1912 ο Γιούρι Ζιβάγκο θα τέλειωνε την Ιατρική Σχολή (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ. 2).

- Η κηδεία της μητέρας του πρέπει να έγινε στις 20 Νοεμβρίου/(3 Δεκεμβρίου) του 1900 (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1 & 2).

- Επειδή η Γερμανία κήρυξε τον πόλεμο στη Ρωσία την 1^η Αυγούστου του 1914, ο γιατρός Ζιβάγκο πρέπει να επιστρατεύτηκε για το μέτωπο, το φθινόπωρο του 1915 (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 5).

- Η μεταφορά του στρατιωτικού νοσοκομείου στο Μελιουζέεφ, όπου υπηρετούσε ο γιατρός Ζιβάγκο, τοποθετείται το Φεβρουάριο του 1916 (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 14).

- Η αποστράτευσή του και η επιστροφή του στη Μόσχα, στην οικογένειά του, πρέπει να έγινε το φθινόπωρο του 1916 και πάντως πριν αρχίσει ο δύσκολος χειμώνας του 1917 (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πέμπτο, Κεφάλ. 15 & 16 και Μέρος Έκτο, Κεφ. 1).

- Η πρώτη συνάντηση του γιατρού με τον αδελφό του Έβγκραφ έγινε τον Οκτώβριο του 1917 (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ. 8). Η επίσκεψη του Έβγκραφ στο σπίτι του Γιούρι τοποθετείται στα τέλη του χειμώνα του 1918 (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ.16).

- Στα τέλη Μαρτίου του 1918 η οικογένεια Ζιβάγκο άρχισε τις ετοιμασίες της για το ταξίδι της στα Ουράλια (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.1, 5 & 6).

- Αρχές Απρίλη του 1918 ξεκίνησε αυτό το ταξίδι της η εν λόγω οικογένεια και στα μέσα του ίδιου μήνα έφτασε και εγκαταστάθηκε στο Βαρίκινο (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ.16).

- Η πρώτη συνάντηση του Γιούρι με τη Λάρα, στο Γιουριάτιν, πρέπει να έγινε την άνοιξη (Μάιος) του 1919 (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ. 8, 9, 10, 11, 12 & 13).

- Η επιστράτευση του γιατρού στην παρτιζάνικη ομάδα του Λιβέρι Μικουλίτσιν πρέπει να έγινε τέλη καλοκαιριού - αρχές φθινόπωρου του 1919 (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.16).

- Το χειμώνα του 1921 ο Ζιβάγκο λιποτάκτησε από την παρτιζάνικη ομάδα και περιπλανήθηκε κάμποσο διάστημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δωδέκατο, Κεφ.9).

- Ο Γιούρι έφτασε στο Γιουριάτιν και συνάντησε για δεύτερη φορά τη Λάρα, το Μάρτη του 1921 (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ. 9 έως και 16).

- Στις αρχές του 1922 μετακινήθηκαν ο Γιούρι και η Λάρα στο Βαρίκινο (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 3

& 4). Έμειναν μαζί εκεί περίπου μισό μήνα και στη συνέχεια η Λάρα έφυγε με την κόρη της και τον Κομαρόφσκι για τις ανατολικές ακτές της Σιβηρίας(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 12). Λίγες μέρες μετά ξεκίνησε και ο Γιούρι Ζιβάγκο για τη Μόσχα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο Πέμπτο, Κεφ. 1 & 2).

- Το μεγαλύτερο μέρος αυτού του ταξιδιού του προς τη Μόσχα ο γιατρός το έκανε με τα πόδια και μόνο προς το τέλος της διαδρομής του πήρε το τρένο. Ο ίδιος πρέπει να έφτασε στη Μόσχα την άνοιξη του 1922(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο πέμπτο, Κεφ. 2 & 5).

- Τέλος, ο θάνατος του Γιούρι Ζιβάγκο τοποθετείται στα τέλη Αυγούστου του 1929(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο Πέμπτο, Κεφ. 12).

«Δόκτωρ Ζιβάγκο», μέσα από τις σκηνές του David Lean

Εισαγωγική εικόνα(0':01'' - 7':16''), με μουσική επένδυση (overture) αποτελούμενη από τα εξής επιμέρους μουσικά θέματα:

• **(00':00'' - 00':54'')**: Εισαγωγή στο έπος.

Ένα είδος αναγγελίας του έργου, γενικώς, και ειδικότερα των κυρίων προσώπων σε αυτό, καθώς και της κατάστασης στην προεπαναστατική Ρωσία.

• **(00':55'' - 1':36'')**: Α' μουσικό θέμα.

Παραπέμπει στα χρόνια του Γερμανορωσικού πολέμου (Α' Παγκόσμιος πόλεμος) και της Ρωσικής επανάστασης.

• **(1':37'' - 2':27'')**: Β' μουσικό θέμα.

Παραπέμπει στη φυγή των Ζιβάγκο από τη Μόσχα και στη ζωή τους στο Βαρίκινο.

• **(2':28'' - 3':03'')**: Γ' μουσικό θέμα.

Παραπέμπει στην ερωτική σύνδεση Γιούρι - Λάρας και στη διπλή ζωή του Ζιβάγκο.

• **(3':04'' - 4':23'')**: Δ' μουσικό θέμα.

Παραπέμπει στην επίταξη του Γιούρι Ζιβάγκο από τους Κόκκινους παρτιζάνους και στη ζωή του μαζί τους.

Το φόντο της εικόνας από τη χρονική στιγμή 00': 00'' έως τη χρονική στιγμή 4':23'', καθώς ακούγεται η μουσική εισαγωγή (overture) του υπόψη έργου, παραπέμπει σε σημύδες με κίτρινους νάρκισσους, θέμα που έχει ληφθεί από παρακάτω σκηνή, την αριθ. 280 (2h:19':27''-2h:20':00'') (επινοημένη).

Η σκηνή αυτή δείχνει το ανοιξιάτικο Βαρίκινο, με πλάνο εξωτερικά του σπιτιού των Ζιβάγκο, και συγκεκριμένα στον κήπο, με μια κίτρινη θάλασσα από αμέτρητους νάρκισσους που κυματίζουν, καθώς τους ανεμίζει το ανοιξιάτικο αεράκι, το οποίο διαπερνά τις παρακείμενες σημμύδες, οι οποίες μόλις έχουν βγάλει τα πρώτα φύλλα τους.

Είναι ο καιρός που ο Γιούρι Ζιβάγκο κατεβαίνει στο Γιουριάτιν, για να αναζητήσει τη Λάρα, ένα άλλο λουλούδι που είχε φυτρώσει στην καρδιά του, από τον καιρό της παραμονής και εργασίας του στο νοσοκομείο του Μελιουζέεφ.

• **(4':24'' - 4':38'')**: Εμπορικό σήμα της κινηματογραφικής εταιρίας «*Metro Goldwyn Mayer*» («*M.G.M.*»).

(4':39'' - 6':18''): Ε' (κύριο) μουσικό θέμα.

Παραπέμπει στη ζωή του Γιούρι Ζιβάγκο και της Λάρας Αντίποβα στο Γιουριάτιν και στο Βαρίκινο, μετά τη φυγή του Γιούρι από τους Κόκκινους παρτιζάνους.

Κάθε φορά που επανέρχεται το μουσικό αυτό θέμα στις κατάλληλες σκηνές του έργου, είναι υποβλητικότατο και επιδραστικότατο στην ψυχή του θεατή, καθώς αυτός παρακολουθεί το ερωτικό στόρι Γιούρι-Λάρας να ξετυλίγεται στην οθόνη.

Έχεις την αίσθηση, ακούγοντας τον συγκλονιστικό αυτόν ήχο του Maurice Jarre ("*Lara's theme*") ότι ο θεός έρωτας βάζει παράμερα τα τόξα του, ξεθηκαρώνει σπαθί και χτυπάει ανελέητα τις δυο ερωτευμένες καρδιές. Νιώθεις το σπαραγμό τους, ωσεί παρόν, σε περιβάλλον ρευστό και αβέβαιο, επικίνδυνο και εν τέλει αδιέξοδο.

Πράγματι, το μουσικό αυτό κομμάτι στη σύνθεση του έχει δυο κατευθύνσεις, μια κατακόρυφη με συνεχή πάνω - κάτω, σαν αλληπάλληλα χτυπήματα, και μια οριζόντια που παραπέμπει σε αποδράσεις και φυγές ερωτευμένων

καρδιών από τη σκληρή πραγματικότητα που τις περιζώνει όλο και πιο στενά κι επικίνδυνα.

• (6':19'' - 7':15'') : Μουσικός επίλογος.

Παραπέμπει στον οριστικό αποχωρισμό της Λάρας από το Γιούρι Ζιβάγκο. Επαναφέρεται, ουσιαστικά, σε παραλλαγή το πρώτο τμήμα του Ε' μουσικού θέματος (*"Lara's theme"*), που είναι και το *«επώδυνο»*, δεδομένου ότι αναφέρεται τώρα στον παντοτινό χωρισμό δυο καρδιών που αγαπήθηκαν βαθιά και παράφορα.

Το φόντο της εικόνας από τη χρονική στιγμή 4':39'' έως και τη χρονική στιγμή 7':15'', καθώς δηλαδή ακούγεται το δεύτερο μέρος της μουσικής εισαγωγής (overture) και ταυτόχρονα *«πέφτουν»* οι τίτλοι των κύριων συντελεστών του έργου, παραπέμπει στο ίδιο παραπάνω τοπίο, δηλαδή εξωτερικά του σπιτιού στο Βαρίκινο με τις σημμύδες, αλλά τώρα σε εναλλασσόμενες εποχές, ώστε να συμπληρωθεί ο χρόνος της ιστορίας μετά την άφιξη των Ζιβάγκο στο Βαρίκινο ήτοι: άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο, χειμώνας και πάλι άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο, χειμώνας.

Ανάμεσα στις σημμύδες, εμφανίζεται συμβολικά, στα δεξιά της εικόνας, ο ήλιος, σε τέσσερις(4) μόνο περιπτώσεις, όταν παρουσιάζεται αφενός το όνομα της παραγωγού εταιρείας: *«Metro Goldwyn Mayer»* και το όνομα του συμπαραγωγού Carlo Ponti (των δυο δηλαδή βασικών οικονομικών συντελεστών του έργου), και αφετέρου όταν παρουσιάζεται το όνομα του σκηνογράφου John Box και του σκηνοθέτη David Lean (των δυο βασικότερων καλλιτεχνικών συντελεστών του υπόψη έργου).

Ειδικότερα, ο ήλιος στο όνομα του John Box έχει λευκό φόντο, ένα είδος επιβράβευσης του εν λόγω σκηνογράφου,

αναφορικά με το ευρηματικότατο και εντυπωσιακότατο σκηνικό στήσιμο του παγωμένου «παλατιού» στο Βαρίκινο.

Με αυτό λοιπόν το συμβολικό τρόπο ξεχωρίζεται εξαρχής και επιβραβεύεται, το βασικό τετράπολο που συνέπραξε, τύχη αγαθή, προκειμένου να γίνει δυνατή η μεταφορά του μυθιστορήματος «Δόκτωρ Ζιβάγκο» στην κινηματογραφική οθόνη.

Εξάλλου, ο παραπάνω ήλιος είναι ο ήλιος σύμβολο: “Ο ήλιος του Ζιβάγκο”, που φωτίζει και εμπνέει το Γιούρι Ζιβάγκο, όχι μόνο ως κινηματογραφικό ήρωα [σκηνές: **247^η (2h:04':10'' - 2h:04':40'')**](εν μέρει συμβατή) και **334^η (2h:38':38'' - 2h:38':53'')**](επινοημένη)], αλλά και ως ήρωα του μυθιστορήματος(Βιβλίο δεύτερο, Μέρος ενδέκατο, κεφαλ.7).

• **Σκηνή 1^η(7':17'' - 7':26'')**(Επινοημένη)

Ο στρατηγός Έβγκραφ Ζιβάγκο, πίσω από τη τζαμαρία ενός εργοταξιακού γραφείου - το πλάνο ανεβαίνει σταδιακά από τα πόδια προς το κεφάλι, ενώ το σώμα είναι σε στάση προσοχής - αμίλητος και βλοσυρός, σαν κάτι να αναμένει, σαν κάπου να παρατηρεί.

Εικόνα που παραπέμπει άμεσα στο άκαμπτο και απρόσωπο της σοβιετικής εξουσίας, αλλά και, ταυτόχρονα, στο σύνδρομο της παρακολούθησης - ανάκρισης των πολιτών της.

• **Σκηνή 2^η(7':27'' - 7':45'')**(Επινοημένη)

Είναι πολύ νωρίς το πρωί, δεν έχει φέξει ακόμα. Εργαζόμενοι εισέρχονται σε διάδρομο μεγάλης υπόγειας βραχώδους στοάς, προκειμένου να αναλάβουν τη βάρδια τους στο τεχνικό έργο, όπου απασχολούνται.

Το ευρηματικό αυτής της σκηνής είναι οι σκιές των εργαζομένων. Καθώς προχωρούν για να αναλάβουν εργασία, φαίνονται οι σκιές τους σαν να χάνονται βαθμιαία στην

καταπακτή της στοάς, κάτω από την εικόνα του ερυθρού αστέρα - ένα από τα μεγαλύτερα σύμβολα του σοβιετικού καθεστώτος μετά το σφυροδρέπανο, σήμα κατατεθέν του σοβιετικού στρατού - και αυτή η βύθιση παραπέμπει σε ένα είδος σύγχρονου κάτεργου και επιτείνει την αίσθηση της καταπίεσης των εργαζομένων.

• **Σκηνή 3^η(7':46'' - 7':50'')**(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ Ζιβάγκο συνεχίζει να παρατηρεί στην ίδια κατεύθυνση και ο θεατής καταλαβαίνει ότι ο αξιωματούχος αυτός παρακολουθεί διερευνητικά και αναμένει κάτι συγκεκριμένο από όλη αυτή τη διέλευση των εργαζομένων.

• **Σκηνή 4^η(7':51'' - 7':58'')**(Επινοημένη)

Οι εργαζόμενοι διαβαίνουν, διασχίζοντας τη στέψη του υδροηλεκτρικού φράγματος, σε δυο σειρές.

Η μια σειρά(εικόνα ανφάς) είναι η βάρδια, που προσέρχεται για να αναλάβει εργασία. Φαίνεται χαλαρή, καθώς δεν έχει μπει ακόμα στην 1^η σήραγγα(είσοδο) του εργοταξίου. Η άλλη σειρά(εικόνα εκ των όπισθεν) είναι η απερχόμενη βάρδια κουρασμένη, όπως είναι φυσικό, από την εργασία της.

• **Σκηνή 5^η(7':59'' - 8':02'')**(Επινοημένη)

Ο στρατηγός Ζιβάγκο, χωρίς να γυρίσει το πρόσωπό του προς το εσωτερικό του γραφείου, απευθύνεται στο Διευθυντή μηχανικό που κάθεται στο σχεδιαστήριό του, ζητώντας από αυτόν πληροφορίες για τις κοπέλες που εργάζονται εκεί, τις οποίες παρατηρούσε εδώ και λίγη ώρα να προσέρχονται στην εργασία τους.

Η ενδιάμεση αυτή σκηνή γίνεται αντιληπτή κατοπτρικά, δηλαδή με τη τζαμαρία του γραφείου να παίζει το ρόλο του καθρέπτη και έτσι για το θεατή λειτουργεί σαν ένα είδος

μακρινού πλάνου, που ξεκινάει για να φτάσει στον «τετ α τετ» διάλογο στρατηγού - αρχιμηχανικού (εργοταξιάρχη).

• **Σκηνή 6^η(8':03'' - 8':42'')**(Επινοημένη)

Ο στρατηγός γυρίζει προς το εσωτερικό του γραφείου και συνεχίζεται ο διάλογος για τις εργαζόμενες και την προσωπική τους ζωή. Ο αρχιμηχανικός, καθώς δίνει τις σχετικές πληροφορίες του, τραβά από το αρχείο της υπηρεσίας την κάρτα μιας εργαζόμενης κοπέλας και τη δίνει στο στρατηγό. Βρίσκει, τότε, την ευκαιρία να του παραπονεθεί, για το γεγονός ότι δεν έχει στη διάθεσή του σύγχρονα μηχανικά μέσα, για να αποδώσει καλύτερα στο έργο του και είναι αναγκασμένος να χρησιμοποιεί πολλά εργατικά χέρια που είναι ασύμφορα.

Ο στρατηγός, που κατά κάποιο τρόπο εκπροσωπεί τη σοβιετική εξουσία, του απαντάει αυστηρά - το πλάνο γίνεται κοντινό - ότι ο συνομιλητής του βιάζεται, όπως εξάλλου βιαζόταν και η δική του γενιά, αλλά αναγκάσθηκε να πληρώσει βαρύ τίμημα, δεδομένου ότι υπήρξαν τότε παιδιά που έζησαν με ανθρώπινο κρέας.

Η τελευταία ηχηρή κουβέντα του στρατηγού έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ.2): «*Η εποχή δικαίωσε το παλιό ρητό: “άνθρωπος ανθρώπω λύκος”*. [...] *Καταγράφηκαν μεμονωμένες περιπτώσεις ανθρωποφαγίας. Οι νόμοι του ανθρώπινου πολιτισμού είχαν ακυρωθεί. Ίσχυε ο νόμος της ζούγκλας.* [...]».

• **Σκηνή 7^η(8': 43'' - 8':49'')**(Επινοημένη)

Ξανά η διέλευση της προσερχόμενης και απερχόμενης βάρδιας εργασίας. Ανάμεσά τους φαίνεται, τούτη φορά, η πολυτελής λιμουζίνα του στρατηγού Έβγκραφ Ζιβάγκο, που έχει σταθμεύσει πάνω στη στέψη του υδροηλεκτρικού

φράγματος. Η προσωπική του φρουρά(μοτοσυκλετιστές) στέκεται δίπλα στη λιμουζίνα και περιμένει το στρατηγό μέχρι να τελειώσει αυτός την εκεί διερευνητική επίσκεψή του.

• **Σκηνή 8^η(8':50''- 8':56'')(Επινοημένη)**

Ο κινηματογραφικός φακός και πάλι στο εσωτερικό του εργοταξιακού γραφείου. Οι δυο παραπάνω συνομιλητές συζητούν «*ὥς ἐν ἐσόπτρῳ*» μπροστά στη τζαμαρία. Ο αρχιμηχανικός παίρνει το θάρρος και ρωτάει το στρατηγό, γιατί όλο αυτό το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για την εργάτρια Τόνια Κομαρόβα.

• **Σκηνή 9^η (8':57''- 9':17'')(Επινοημένη)**

Οι συνομιλητές γυρίζουν, ο ένας μετά τον άλλο, προς το εσωτερικό του γραφείου και ο στρατηγός αποκαλύπτει ότι η εργάτρια αυτή μπορεί να είναι η κόρη τού ετεροθαλούς αδελφού του, Γιούρι Ζιβάγκο. Ανοίγει την τσάντα του και βγάζει μια ποιητική συλλογή του αδελφού του, αφιερωμένη στη Λάρα, προκειμένου να συγκρίνει τη φωτογραφία της εργάτριας στην καρτέλα, με τη φωτογραφία της Λάρας.

Πρόκειται για την 1^η αναζήτηση τεκμήριου συγγένειας.

• **Σκηνή 10^η(9':18''- 9':35'')(Επινοημένη)**

Ο στρατηγός προσφέρει την ποιητική συλλογή στον αρχιμηχανικό. Οι συνομιλητές στρέφονται πάλι προς το παράθυρο, και στην αυθόρμητη δήλωση του αρχιμηχανικού ότι οι αναγνώστες δεν μπορούσαν παλιότερα να διαβάσουν αυτόν τον ποιητή, γιατί δεν επιτρεπόταν, ο Έβγκραφ Ζιβάγκο διαφωνεί αυστηρά και κοφτά, παρότι προηγουμένως ο ίδιος είχε ομολογήσει: «*Ναι τώρα όλοι τον θαυμάζουν*», αναφερόμενος στον ποιητή αδελφό του, Γιούρι Ζιβάγκο.

• Σκηνή 11^η(9': 36''- 9':46'')(Επινοημένη)

Ξανά ο κινηματογραφικός φακός σε εξωτερικό πλάνο. Δείχνει πάλι τις εναλλασσόμενες βάρδιες των εργατών να στρέφουν τώρα τα βλέμματά τους, πότε στη λιμουζίνα του στρατηγού και πότε στο γραφείο του αρχιμηχανικού. Στη συνέχεια, ο φακός κάνει ζουμ πάνω στο άκαμπτο κολλαριστό σημαϊάκι, με το σφυροδρέπανο, της απαστράπτουσας λιμουζίνας, με τους μοτοσυκλετιστές φρουρούς, δίπλα, να συζητούν τα συνήθη τους θέματα, φορώντας τις πέτσινες στολές τους και φέροντας τον ερυθρό αστέρα στα πηλήκιά τους.

• Σκηνή 12^η(9':47''- 10':10'')(Επινοημένη)

Αφού έχουν υπάρξει ήδη τρεις κύκλοι εξωτερικών και εσωτερικών πλάνων, που συνθέτουν ένα είδος «διαλόγου» ανάμεσα στους εργάτες έξω και στους συνομιλητές μέσα στο εργοταξιακό γραφείο, ο τέταρτος γύρος κλείνει ως εξής:

Μια νεαρή εργάτρια εμφανίζεται και κτυπά την πόρτα του γραφείου· είναι αυτή, που τα καταχωρημένα στοιχεία της, στην καρτέλα του αρχιμηχανικού, δόθηκαν πριν λίγο στο στρατηγό Έβγκραφ Ζιβάγκο.

Η νεαρή κοπέλα φαίνεται αναστατωμένη και ανήσυχη, με τα μάτια της όλο αγωνία και περιέργεια, γιατί αγνοεί το λόγο που την έχουν καλέσει για να παρουσιαστεί εκεί. Ο αρχιμηχανικός σπεύδει να της ανοίξει την πόρτα και την καθησυχάζει ότι δεν υπάρχει κάποιο πρόβλημα και να μη φοβάται. Αυτή, όμως, εξακολουθεί να κοιτάζει με αγωνία και επιφυλακτικότητα το στρατηγό.

• **Σκηνή 13^η(10':11'' - 10':26'')**(Επινοημένη)

Ο στρατηγός συστήνεται στην κοπέλα από μακριά και της δηλώνει αμέσως ότι αναζητά κάποια. Η κοπέλα συνεχίζει να τον κοιτά άφωνη και με αγωνία.

• **Σκηνή 14^η(10':27'' - 11':30'')**(Επινοημένη)

Ο στρατηγός την πλησιάζει τώρα πιο πολύ και της δηλώνει ότι αυτή η κοπέλα που ψάχνει είναι η ανιψιά του. Της ζητάει με συγκρατημένη ευγένεια να καθίσει, αφού τραβάει ο ίδιος την καρέκλα που βρίσκεται μπροστά στο γραφείο των συσκέψεων. Αμέσως ρωτάει το όνομά της. Τόνια Κομαρόβα απαντά εκείνη, μιλώντας για πρώτη φορά.

Και ενώ ο στρατηγός κάθεται στο ερεισίνωτο της δικής του καρέκλας, αρχίζει τις ερωτήσεις για το πού βρέθηκε αυτή, πού και πώς χάθηκε, και, τέλος, αν θυμάται τον πατέρα της και τη μητέρα της. Για τον πρώτο η απάντηση ήταν αρνητική, ενώ για τη μητέρα της ήταν θετική. Όταν, όμως, ο στρατηγός της ζητάει να περιγράψει τη μητέρα της αυτή αδυνατεί και δίνει κοφτές απαντήσεις που δεν βοηθούν το Έβγκραφ Ζιβάνγκο στην έρευνά του.

• **Σκηνή 15^η(11':31'' - 12':36'')**(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ Ζιβάνγκο κάθεται κανονικά στην καρέκλα, η νεαρή κοπέλα γίνεται πιο ήρεμη και εκείνος βγάζει το βιβλίο της ποιητικής συλλογής. Στη συνέχεια, τη ρωτάει, αν ξέρει να διαβάσει, και της δείχνει τη φωτογραφία του αδελφού του και της Λάρας. Της κάνει και άλλες ερωτήσεις, χωρίς όμως να προκύπτει κάποιο καινούργιο στοιχείο και, τελικώς, η νεαρή κοπέλα του απαντάει ότι δεν είναι η ανιψιά του. Αυτός της λέει ότι δεν κάνει για Θεός, αλλά θα ήθελε να ξέρει ακριβώς, αν είναι ή όχι η

ανιψιά του. Τη ρωτά, εάν ο πατέρας της ήταν ποιητής και εκείνη αρνείται κάτι τέτοιο.

• **Σκηνή 16^η(12':37''- 12':49'')**(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ Ζιβάγκο σηκώνεται τώρα από την καρέκλα του, της γυρίζει την πλάτη και κοιτάζοντας προς τα έξω, τη ρωτά, εάν αγαπούσε τον πατέρα της. Η απάντησή της είναι ότι δεν τον θυμόταν. Στην ερώτηση, εάν αγαπούσε τη μητέρα της, η απάντησή της είναι θετική.

• **Σκηνή 17^η(12': 50''- 13':11'')**(Επινοημένη)

Ο στρατηγός γυρίζει πάλι προς το μέρος της, την πλησιάζει πολύ κοντά, σκύβει σχεδόν δίπλα της, και τη ρωτάει, αν της θυμίζει κάτι το όνομα Στρέλνικοφ. Κάθεται πάλι στην καρέκλα του και την ξαναρωτάει, εάν της θυμίζουν κάτι τα ονόματα: Βαρίκινο και Γκρομικό. Οι απαντήσεις από την κοπέλα είναι όλες αρνητικές.

• **Σκηνή 18^η(13':12''- 13':25'')**(Επινοημένη)

Ο στρατηγός αλλάζει τακτική. Προσπαθεί τώρα να της ξυπνήσει παλιές τραυματικές καταστάσεις, για να βγάλει από μέσα της περισσότερα στοιχεία για την κρίσιμη παιδική της ηλικία, που θα βοηθούσαν στην αναγνώριση, λέγοντάς της ότι και ο Γιούρι Ζιβάγκο είχε χάσει τη μητέρα του στην ίδια ηλικία που είχε και η Τόνια χάσει τη δική της μητέρα (Λάρα) και μάλιστα στον ίδιο τόπο.

Με τις παραπάνω σκηνές, που συνθέτουν μιαν άψογη και αριστοτεχνική ανάκριση, την οποία απογειώνει το ταλέντο τού μεγάλου ηθοποιού Άλεκ Γκίννες, ο σκηνοθέτης Lean ανοίγει με ευρηματικό τρόπο μια μεγάλη κινηματογραφική παρένθεση, για να εγκιβωτίσει όλη σχεδόν την ιστορία του μυθιστορήματος του Παστερνάκ, συγκεκριμένα από το Πρώτο Μέρος μέχρι και το Δέκατο τέταρτο Μέρος. Αφού

τρέξει κινηματογραφικά όλη σχεδόν η ιστορία του γιατρού Γιούρι Ζιβάνγκο, θα κλείσει αυτή η πρώτη μεγάλη παρένθεση.

Κατόπιν, αρχίζει η β' φάση τής «ανάκρισης» της Τόνιας Κομαρόβα, οπότε ανοίγεται μια νέα κινηματογραφική παρένθεση, για να εγκλιβωτιστεί και η υπόλοιπη ιστορία του μυθιστορήματος, δηλαδή από το Δέκατο πέμπτο Μέρος μέχρι και το τελευταίο Δέκατο έκτο Μέρος, η οποία οδηγεί σε πιο αισιόδοξα σημάδια, όπως εξάλλου συμβαίνει και στον Επίλογο του ομώνυμου μυθιστορήματος, που φαίνεται πείθουν και την Τόνια Κομαρόβα και το στρατηγό Έβγκραφ Ζιβάνγκο ότι είναι συγγενείς μεταξύ τους.

Με τις παραπάνω σκηνές 1 έως και 18 καθώς και με τις σκηνές: 392, 393, 394, 407, 408, 409, 410, 411 και 412, στο τέλος του κινηματογραφικού έργου, συντίθεται μια αστυνομικού τύπου κινηματογραφική ακολουθία μέσα στο υπόψη έργο, με μια επίπονη ανάκριση που καταλήγει στην εξιχνίαση του ζητήματος, το οποίο δεν είναι άλλο από τη διελεύκανση της συγγένειας Τόνιας Κομαρόβα(Τάνιας Μπεζοτσερέντεβα στο μυθιστόρημα) και του στρατηγού Έβγκραφ Ζιβάνγκο.

Παρατηρούμε ότι ο Lean ξεκινά χρονικά, κατ' οικονομία κινηματογραφική, αντίθετα από το συγγραφέα και με άλλη διαδικασία αναγνώρισης ανιψιάς - θείου, αλλά με υπονόηση και στις δυο περιπτώσεις και του μυθιστορήματος και του κινηματογραφικού έργου, ότι οι επόμενες συναντήσεις τους θα επισφραγίσουν το συγγενικό δεσμό τους, επειδή σε αυτό τους οδηγούν τα γεγονότα και τα υπάρχοντα τεκμήρια.

Ειδικότερα, ο Παστερνάκ τοποθετεί την αντίστοιχη σκηνή αναγνώρισης στο τέλος του ομώνυμου έργου του και συγκεκριμένα στον «Επίλογο» (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο, Κεφ. 3).

Με την ευκαιρία αυτή να σημειώσουμε ότι, ίσως, να μην είναι υπερβολή, εάν πούμε ότι ο συγγραφέας πρόσθεσε τον Επίλογο στο έργο αυτό, το οποίο ήδη είχε τελειώσει από πλευράς δομής του, προκειμένου να βρει ένα βήμα για να εκφράσει - “προφητέψει”³ τις αλλαγές στη σοβιετική

³ Ο Παστερνακ γράφει, συγκεκριμένα, (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο [Επίλογος], Κεφ. 5) τα εξής ενδιαφέροντα: «Πέρασαν πέντε ή δέκα χρόνια, κι ένα γαλήνιο καλοκαιρινό βράδυ καθόταν πάλι ο Γκορντόν και ο Ντουντόροφ κάπου ψηλά, κοντά στον ανοιχτό ουρανό κι από κάτω απλωνόταν η απέραντη εσπερινή Μόσχα. Ξεφύλλιζαν το τετράδιο του Γιούρι Αντρέγιεβιτς που τους είχε αφήσει ο Έβγκραφ. Το είχαν διαβάσει πολλές φορές και το ήξεραν σχεδόν απέξω. Διάβαζαν, αντάλλασσαν παρατηρήσεις και θυθίζονταν σε στοχασμούς.

Στη μέση της ανάγνωσης νύχτωσε, δυσκολεύονταν να διακρίνουν τα γράμματα κι αναγκάστηκαν ν’ ανάψουν τη λάμπα. Η Μόσχα απλωνόταν στα πόδια τους, η γενέτειρα πόλη του συγγραφέα, η πόλη, στην οποία συνέβησαν τα μισά γεγονότα της ιστορίας, η Μόσχα τούς φαινόταν τώρα όχι ο τόπος της δράσης, αλλά η ίδια η πρωταγωνίστρια του εκτενούς αφηγήματος, στο τέλος του οποίου έφτασαν με το τετράδιο στα χέρια εκείνο το βράδυ.

Μπορεί, η φώτιση και η λύτρωση που περίμεναν μετά απ’ τον πόλεμο να μην είχαν έρθει μαζί με τη νίκη, όπως πίστευαν. **Ωστόσο, τα προμηνύματα της ελευθερίας πετούσαν στον αέρα όλα τα μεταπολεμικά χρόνια και προσδιόριζαν την ιστορική τους σημασία.** (η υπογράμμιση δική μας).

Οι γερασμένοι φίλοι που στέκονταν κοντά στο παράθυρο ήταν σίγουροι ότι αυτή η ψυχική ελευθερία είχε πια φτάσει, ότι εκείνη ακριβώς τη βραδιά το μέλλον είχε εγκατασταθεί χειροπιαστό στους δρόμους, πως οι ίδιοι είχαν περάσει σ’ αυτό το μέλλον και βρίσκονταν πια μέσα του. Μια ευτυχισμένη, τρυφερή ησυχία τούς διαπερνούσε και τους κυρίευε με την άφωνη μουσική της ευτυχίας που απλωνόταν τριγύρω. Μια ησυχία για την ιερή αυτή πόλη και για όλη τη γη, για τους ήρωες αυτής της ιστορίας και για τα παιδιά τους. Και το βιβλιαράκι στα χέρια τους, σαν να τα γνώριζε όλα αυτά, έδινε στα αισθήματά τους υποστήριξη και επιβεβαίωση.»

κοινωνία που δειλά - δειλά άρχιζαν να εκδηλώνονται αμέσως μετά το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου πολέμου. Στη συνέχεια, όμως, διακόπησαν για λίγα χρόνια και πάλι ξανάρχισαν, μετά το θάνατο του Στάλιν, με τη λεγόμενη αποσταλινοποίηση που ακολούθησε. Αυτές εντέλει οι αλλαγές έγιναν πιο ριζικές και οριστικοποιήθηκαν, λίγες δεκαετίες αργότερα, μετά τη διάλυση δηλαδή της Ε.Σ.Σ.Δ.

Στον «Επίλογο» λοιπόν (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος δέκατο έκτο, Κεφ. 3) ο συγγραφέας Παστερνάκ βάζει το στρατηγό Έβγκραφ Ζιβάγκο να πηγαίνει διαρκούντος του πολέμου, το έτος 1943, στην ερειπωμένη πόλη Καρατσόφ, όπου βρισκόταν η στρατιωτική μονάδα, στην οποία υπηρετούσε η νεαρή Τάνια Μπεζοτσερέντεβα(κόρη της Λάρας) ως υπεύθυνη στα πλυντήρια, με σκοπό τη συγκέντρωση πληροφοριών, αναφορικά με μια ηρωίδα του πολέμου, τη Χριστίνα Ορλετσόβα, προκειμένου να στηθεί κάποιο άγαλμα της ηρωίδας αυτής.

Η εν λόγω ηρωίδα ήταν κατά σύμπτωση φίλη της Τάνιας Μπεζοτσερέντεβα. Η φιλία λοιπόν αυτή ήταν η αιτία που ζήτησε ο Έβγκραφ Ζιβάγκο να φωνάξουν την Τάνια, για να συνομιλήσει μαζί της. Κατά την εξέλιξη, όμως, αυτής της συζήτησης και λόγω της πολυλογίας της Τάνιας για τα προσωπικά της θέματα, ο στρατηγός άρχισε αναπάντεχα να υποψιάζεται ότι η Τάνια που βρισκόταν απέναντί του και του μιλούσε για την ηρωίδα Ορλετσόβα, δεν ήταν άλλη από την ανιψιά του την Τάνια Ζιβάγκο. Και όπως διηγήθηκε λίγο αργότερα η ίδια η Τάνια στους συναδέλφους της, που περίμεναν για να μετακινηθούν μαζί σε άλλη θέση:

«[...]Μόλις τέλειωσα τη διήγηση, σηκώθηκε κι άρχισε να κόβει βόλτες μέσα στην καλύβα. Για δες, λέει, τι περιέργα πράγματα. Λοιπόν, λέει: Τώρα δεν έχω χρόνο. Θα σε βρω μην ανησυχείς, θα σε βρω και θα σε φωνάξω ξανά. Δεν περιμένα

να τα ακούσω όλα αυτά. Δεν θα σ' αφήσω μου λέει. Πρέπει να εξακριβώσουμε κάποια πράγματα, διάφορες λεπτομέρειες. Μπορεί να δηλώσω πως είμαι θεός σου και να σε προβιβάσω σε ανιψιά συνταγματάρχη. Θα σε στείλω να σπουδάσεις ό,τι θες. Μα την πίστη μου, αλήθεια. Τέτοιες πλάκες μου έκανε.[...]» (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο(Επίλογος), Κεφάλ. 3).

Ο σκηνοθέτης Lean παρουσιάζει τη συνάντηση ανιψιάς - θείου ως προϊόν επίπονης έρευνας εκ μέρους του Έγκραφ Ζιβάγκο, και την Τόνια(ανιψιά του) να ακολουθεί τακτική σφίγγας στη μεταξύ τους συζήτηση. Και εδώ ο αναζητών θεός είναι πιο βέβαιος για την ταυτοποίηση ενώ η ανιψιά του παραμένει συγκρατημένη, εν πολλοίς ξαφνιασμένη και επιφυλακτική. Και εδώ, πάλι είναι η αναζητούμενη που ζητεί πειστήρια και σημάδια ταυτοποίησης και όχι ο αναζητών.

Στο ομώνυμο μυθιστόρημα, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, η συνάντηση ανιψιάς και θείου παρουσιάζεται ως αναπάντεχη, προϊόν καθαρής σύμπτωσης εξαιτίας του ότι η Τάνια:

α) Ήταν φίλη μιας ηρωίδας, της Χριστίνας Ορλετσόβα, για την οποία ψάχνει στοιχεία ο υποστράτηγος Έγκραφ Ζιβάγκο, στα πλαίσια διατεταγμένης υπηρεσίας του, προκειμένου να στηθεί αγάλμα αυτής της ηρωίδας.

β) Είναι λαλίστατη, και ενώ κανονικά θα έπρεπε να εστιάσει στη ζωή της φίλης της, μιλά για τη δική της ζωή, αλλά με τα όσα λέγει οδηγούν, τελικώς, τον πάντα υποψιασμένο θείο σε καταρχήν αναγνώρισής της ως ανιψιάς του.

Στη θέση της καλύβας, όπου γίνεται η αναγνώριση στο μυθιστόρημα, ο σκηνοθέτης, στο κινηματογραφικό έργο, βάζει το εργοστασιακό γραφείο. Έχοντας υπόψη τα πλυντήρια της στρατιωτικής μονάδας, στα οποία υπηρετούσε η Τάνια

του μυθιστορήματος, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί στην ταινία το υδροηλεκτρικό έργο με τον υπερχειλιστή του φράγματος σε λειτουργία.

Σκηνοθετικό εύρημα που παραπέμπει στο υδάτινο στοιχείο και μεταξύ των άλλων συμβολικά στο πλύσιμο και στον καθαρισμό, καθόσον μέσα από τις διερευνητικές συζητήσεις που γίνονται μεταξύ του στρατηγού και της εργαζόμενης κοπέλας, «καθαρίζεται» και η υπόθεση της καταγωγής της Τόνιας ή Τάνιας, που μέχρι τότε ήταν καλυμμένη από τη σκόνη του χρόνου και των αναπάντεχων τροπών στη ζωή της.

• **Σκηνή 19^η(13':26'' - 13':47'')**(Εν μέρει συμβατή)

Με τη σκηνή αυτή αρχίζει το ξεδίπλωμα της ζωής του Γιούρι Ζιβάγκο.

Καταρχάς, ένα μακρινό πλάνο από την πλευρά ενός μοναστηριού, σε ερημική τοποθεσία, προς την παρακείμενη πεδιάδα. Στο βάθος, ένας μεγάλος ορεινός χιονισμένος όγκος - παραπέμπει στα Ουράλια Όρη - και σε εποχή προχωρημένου φθινόπωρου. Μέσα σε αυτή την πεδιάδα, βλέπεις στην αρχή να προχωρά μια γραμμή, στη συνέχεια ξεχωρίζεις μια ανθρώπινη πομπή που προχωρά και όσο πλησιάζει, καταλαβαίνεις ότι πρόκειται για μια κηδεία.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ.1):«*Προχωρούσαν, προχωρούσαν κι έψελναν: “Αιωνία σου η μνήμη”, κι ακόμη κι όταν στέκονταν έμοιαζε σα να συνέχιζαν να ψέλνουν στον ίδιο ρυθμό, τα πόδια, τ' άλογα, η πνοή του ανέμου [...]*».

• **Σκηνή 20^η(13':48'' - 14':18'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το πλάνο τώρα γίνεται κοντινό, φαίνεται πια καθαρά η κηδεία, το φέρετρο, οι ιερείς με όλο το ορθόδοξο τελετουργικό. Πίσω από το φέρετρο ακολουθεί ο μικρός

Γιούρι Ζιβάγκο⁴, ορφανός και από πατέρα, που κηδεύει τώρα τη μητέρα του Μαρία Νικολάγιεβνα. Και πιο πίσω από όλο τον κόσμο που ακολουθεί, ο φακός εστιάζει, μόνο πάνω στη Άννα Ιβάνοβνα και την κόρη της, Τόνια. Τέλος, οι συμμετέχοντες στην πένθιμη πομπή έχουν ήδη μπει στο νεκροταφείο του Μοναστηριού.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ. 17), δεδομένου ότι σύμφωνα με αυτό, στο ίδιο νεκροταφείο μεταφέρθηκε και τάφηκε και η Άννα Ιβάνοβνα.

• **Σκηνή 21^η(14':19'' - 14':36'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η πομπή έχει φτάσει στο σημείο ταφής. Το μικρό αγόρι κοιτάζει, χαμένο, τον ανοιχτό λάκκο και ο ιερέας που πρόκειται να ψάλλει τη νεκρώσιμη ακολουθία, το οδηγεί να πάρει τη σωστή θέση για την τελετή.

• **Σκηνή 22^η(14':37''-14':53'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το φέρετρο της νεκρής μητέρας έχει τοποθετηθεί δίπλα στον ανοιγμένο λάκκο· σε λίγο θα αρχίσει η νεκρώσιμη ακολουθία. Απέναντι από το μικρό Γιούρι Ζιβάγκο, στην άλλη πλευρά του λάκκου, στέκονται οι: Αλεξάντερ Αλεξάντροβιτς Γκρομικό, η μικρή κόρη του Τόνια και η μητέρα της Άννα Ιβάνοβνα.

• **Σκηνή 23^η(14':54'' - 15': 18'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η νεκρώσιμη ακολουθία αρχίζει. Ο παπάς (ηγούμενος του Μοναστηριού) ψάλλει και δίπλα του ο βοηθός του - διάκονος - παρατηρεί με ιδιαίτερο συμπονετικό βλέμμα το μικρό Ζιβάγκο. Αέρας αρχίζει να φυσά και ο μικρός Γιούρι

⁴ Το μικρό αγόρι, που υποδύεται τον μικρό Γιούρι Ζιβάγκο, είναι ο Τάρεκ, γιος του Ομάρ Σαρίφ.

κοιτάζει τις σημμύδες που σείονται από τον άνεμο και χάνουν τα φύλλα τους.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ.1): «[...]Σήκωσε το κεφάλι και με βλέμμα άδειο στράφηκε στις φθινοπωρινές ερημιές [...]». Επίσης, ο σκηνοθέτης Lean με την πτώση των φύλλων δίνει και μια ποιητικοφιλοσοφική πινελιά, πού μας παραπέμπει άμεσα στους ομηρικούς στίχους της Ιλιάδας (ραψ. Ζ, στιχ. 147-149):

*«οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
Φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη
τηλεθώσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη.»*

που σημαίνει:

*«όποια είναι η γενιά των φύλλων, τέτοια είναι και των
ανθρώπων.
Τα φύλλα, άλλα μεν ο άνεμος χαμάδες σκορπίζει, άλλα δε
δάσος
ανθηρό φυτρώνει, επέρχεται δε τότε της άνοιξης η ώρα.»*

• Σκηνή 24^η(15':19'' - 16':24'')(Εν μέρει συμβατή)

Το φέρετρο κλείνει, κι οι νεκροθάφτες καρφώνουν με χαρακτηριστικό κτύπημα το καπάκι. Ο μικρός Γιούρι, κοιτάζει γύρω του με περιέργεια και απέλπιδα, αλλά συγκρατημένα. Το φέρετρο κατεβαίνει στον ανοιχτό λάκκο· με φτυάρια ρίχνουν χώματα και το καλύπτουν, ενώ ακούγεται χαρακτηριστικός ο αποκρουστικός θόρυβος από τις πέτρες πάνω στο φέρετρο.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ.1): «[...]Έψαλαν το “Μετά πνευμάτων δικαίων”. Άρχισε μια φοβερή βιασύνη. Έκλεισαν το φέρετρο, το σφράγισαν, άρχισαν να το κατεβάζουν στη γη. Σαν τυμπανοκρουσία, μια βροχή χαλίκια από τέσσερα φτυάρια τράνταξε και σκέπασε το ξύλινο φέρετρο. Ένας μικρός λόφος σχηματίστηκε.[...]».

Ο μικρός Γιούρι κοιτάζει, τώρα, γύρω του περισσότερο προβληματισμένος· σκέφτεται τη μορφή της νεκρής μητέρας του· ο αέρας συνεχίζει να φυσάει και στροβιλίζει παντού γύρω τα φύλλα από τις παρακείμενες σημύδες.

• **Σκηνή 25^η(16':25'' - 16':56'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο μικρός Γιούρι εξακολουθεί να στέκεται χαμένος και άβουλος μπροστά από τον τάφο της μητέρας του.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ.1):«[...]Μονάχα η αποθλάκωση κι η αναισθησία που κυριεύουν συνήθως τον κόσμο στο τέλος μιας κηδείας, μπορούσαν να δημιουργήσουν την εντύπωση πως το αγόρι σκόπευε να βγάλει λόγο πάνω στον τάφο της μητέρας του.[...]».

Στην απέναντι πλευρά στέκεται ακόμα η οικογένεια Γκρομικό, που τον καλεί με το όνομά του και τον επαναφέρει στην πραγματικότητα· μαζί τους είναι και ο ιερέας του μοναστηριού. Ο μικρός Γιούρι ανεβαίνει πάνω στο φρεσκοφτιαγμένο χωμάτινο τύμβο του τάφου.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ.1): «[...]Ένας μικρός λόφος σχηματίστηκε. Πάνω στο λόφο σκαρφάλωσε ένα δεκάχρονο αγόρι.[...]».

Τα λουλούδια που κρατούσε στα χέρια του ο μικρός Γιούρι, σε όλη τη διάρκεια της νεκρώσιμης τελετής, τα

εναποθέτει στο μνήμα της μητέρας του. Στη συνέχεια, όλοι μαζί, δηλαδή ο Γιούρι με την οικογένεια Γκρομικό, συνοδευόμενοι από τον ιερέα του μοναστηριού, απέρχονται από τον τάφο και κατευθύνονται προς το παρακείμενο μοναστήρι.

• **Σκηνή 26^η(16':57''- 17':03'')**(Εν μέρει συμβατή)

Είναι πια νύχτα, ο μικρός Γιούρι έχει ξαπλώσει στο κρεβάτι ενός κελιού. Δίπλα του είναι η Άννα Ιβάνοβνα, η μικρή κόρη της, η Τόνια, και ο ιερέας(ηγούμενος) του μοναστηριού. Αυτός προτείνει στους πενθούντες επισκέπτες να δειπνήσουν μαζί του και η Άννα Ιβάνοβνα το αποδέχεται.

• **Σκηνή 27^η(17':04''- 17':18'')**(Επινοημένη)

Η Άννα Ιβάνοβνα πλησιάζει, στη συνέχεια, το μικρό Γιούρι στο κρεβάτι του και φροντίζει με στοργή το σκέπασμά του. Του αποκαλύπτει ότι ήταν φίλη της μητέρας του και ότι πια θα τον φροντίζει αυτή στη δική της οικογένεια, ενώ η μικρή Τόνια τον κοιτάζει με συμπάθεια και συμπόνια.

• **Σκηνή 28^η(17':19''- 18':35'')**(Επινοημένη)

Στο κελί μπαίνει ο Αλεξάντερ Γκρομικό, κρατώντας στα χέρια του μίαν όμορφη μπαλαλάικα. Ο μικρός Γιούρι φωνάζει έκπληκτος ότι το μουσικό αυτό όργανο είναι της μητέρας του. Ο Γκρομικό του λέει ότι είναι δική του πλέον, γιατί του την άφησε η μητέρα του στη διαθήκη της και τον ρωτά, εάν ξέρει να παίζει μπαλαλάικα. Αυτός απαντάει αρνητικά και στη συνέχεια μαθαίνει ότι οι προστάτες του μένουν στη Μόσχα και ότι θα τον πάρουν μαζί τους να μένει και αυτός εκεί. Ο μικρός Γιούρι ρωτάει, εάν η μητέρα του ήξερε να παίζει μπαλαλάικα και η Άννα

Ιβάνοβνα του απαντά ότι η μητέρα του ήταν εξαιρετική καλλιτέχνης.

Η οικογένεια Γκρομικό απέρχεται. Προηγουμένως, όμως, η Άννα Ιβάνοβνα λέει στην κόρη της Τόνια να καληνυχτήσει το Γιούρι σαν αδελφό της πια, και ο Αλεξάντερ Γκρομικό αφήνει την μπαλαλάικα όρθια, απέναντι από το κρεβάτι του Γιούρι, σαν ένα είδος φρουρού και σύντροφου του μικρού Ζιβάγκο μέσα στη νύχτα.

• Σκηνή 29^η(18': 36'' - 19':45'')(Εν μέρει συμβατή)

Μόλις ο Γιούρι ετοιμάζεται να κοιμηθεί, στο τζάμι κτυπά συνεχώς ένα κλαδί, σαν να τον καλεί να ανοίξει, και αυτό το γεγονός τον αναστατώνει. Η ματιά του πέφτει στη μπαλαλάικα, στο κληροδότημα - κειμήλιο της μητέρας του, και φαίνεται σαν να αναζητεί σ' αυτό το όργανο τη μορφή της.

Τα κλαδί εξακολουθεί να κτυπά στο τζάμι. Ο μικρός Γιούρι σηκώνεται τότε από το κρεβάτι, πλησιάζει στο παράθυρο του κελιού και βλέπει έξω, από μια καθαρή περιοχή του παγωμένου τζαμιού, σχεδόν κυκλική, τη χιονοθύελλα που μαίνεται, που αναποδογυρίζει, αρπάζει και πετά μακριά τα πένθιμα στεφάνια του τάφου μαζί και χιόνι.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ.2): « [...] Πέρασαν τη νύχτα σ' ένα από τα κελιά του μοναστηριού, που παραχώρησαν στον θείο λόγω της παλιάς γνωριμίας.»[...].«Προς το θράδυ η θερμοκρασία έπεσε πολύ. Τα δυο παράθυρα στο ισόγειο έβλεπαν σε μια γωνιά του μικρού κήπου με κίτρινες ακακίες και παγωμένα λασπόνερα, στο δρόμο που κατέληγε στο

κοιμητήριο, όπου το ίδιο πρωί είχαν κηδέψει τη Μαρία Νικολάγιεβνα. Ο κήπος ήταν άδειος, μονάχα λίγα λάχανα εδώ κι εκεί, που είχαν γίνει μπλε από το κρύο. Όταν φυσούσε, οι ακακίες σείονταν σα δαιμονισμένες και κείτονταν στο δρόμο.

Τη νύχτα ο Γιούρα ξύπνησε από ένα χτύπημα στο παράθυρο. Το σκοτεινό κελί έλαμπε από ένα λευκό υπερφυσικό φως. Ο Γιούρα έτρεξε με το πουκάμισο στο παράθυρο και κόλλησε το πρόσωπό του στο κρύο τζάμι. Δεν μπορούσε να διακρίνει, ούτε το δρόμο, ούτε το νεκροταφείο, ούτε τον κήπο.

Έξω, μονάχα η μανιασμένη θύελλα κι ο αέρας, που έκανε το χιόνι να καπνίζει. Θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί πως η θύελλα γινόταν επίτηδες τόσο φοβερή. Σφύριζε κι ούρλιαζε και με κάθε τρόπο προσπαθούσε να κινήσει το ενδιαφέρον του Γιούρα, σα να διασκέδαζε προκαλώντας τον.

Από τον ουρανό ατέλειωτα νήματα από άσπρο ύφασμα έπεφταν ασταμάτητα στη γη και σκέπαζαν με πέπλα το νεκρικό κρεβάτι. Η θύελλα ήταν μονάχη στον κόσμο. Κανένας δεν μπορούσε να την ανταγωνιστεί.[...]».

Με τις παραπάνω σκηνές 19 έως και 29 συντίθεται μια μεταφυσικού, δραματικού(και κάποιες στιγμές στα όρια του απωθητικού) τύπου κινηματογραφική ακολουθία μέσα στο υπόψη έργο, και μάλιστα στην αρχή του έργου, πράγμα που εντυπώνεται βαθύτερα στο θεατή με την παράθεση όλου του τελετουργικού της κηδείας της μητέρας του Γιούρι Ζιβάγκο, όταν αυτός βρίσκεται στην τρυφερή παιδική του ηλικία.

Ο σκηνοθέτης Lean και ο σεναριογράφος Bolt, αναφορικά με ο θάνατο της μητέρας του Γιούρι Ζιβάγκο, έχουν στήσει την ιστορία σε πολλά σημεία εντελώς

διαφορετικά από το μυθιστόρημα, κάνοντας αλλαγές, συμπυξείς, καθώς και συνδέσεις διαφορετικών κεφαλαίων του μυθιστορήματος.

Ειδικότερα, στο μυθιστόρημα:

- Δεν παρίσταται στην κηδεία η οικογένεια Γκρομικό, διότι τότε η οικογένεια αυτή δεν γνώριζε καν την ύπαρξη του μικρού Ζιβάγκο. Παρίστατο μόνον ο θείος του Γιούρι, από την πλευρά της μητέρας του, ο Νικολάι Νικολάγιεβιτς Βεντενιάπιν, ιερέας, που εκείνο τον καιρό είχε αποφασίσει να ξυριστεί και να εγκαταλείψει το ιερατικό σχήμα του (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 1).

- Την επομένη μέρα της κηδείας ο μικρός Γιούρι θα πήγαινε μαζί με το θείο του Νικολάι μακριά στο Νότο, σε μία πόλη της επαρχίας του Βόλγα, όπου εργαζόταν εκεί σε εκδοτικό οίκο (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, Κεφ. 2).

Ο θείος Νικολάι, αργότερα, όταν έφυγε από την περιοχή του Βόλγα, για να εγκατασταθεί στην Πετρούπολη, άφησε τον ανιψιό του Γιούρι πρώτα στις οικογένειες: Βεντενιάπιν, Οστρομισλένσκι και, τελικά, στην οικογένεια Γκρομικό, που ήταν ένα εξαιρετικά ευνοϊκό περιβάλλον για το μικρό ανιψιό του, δεδομένου ότι θα είχε ως παρέα και ως αδελφή του την Τόνια, τη μονάκριβη κόρη των Γκρομικό (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 9).

Βεβαίως, η οικογένεια Γκρομικό μαζί με τον Γιούρι Ζιβάγκο βρέθηκαν μαζί στο νεκροταφείο του ίδιου μοναστηριού, αλλά πολλά χρόνια αργότερα, και υπό διαφορετικές συνθήκες, δηλαδή στην κηδεία της Άννας Ιβάνοβνα, όταν πια ο Γιούρι και η Τόνια, ήταν φοιτητές (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.17).

Ίσως αυτός είναι και ο λόγος που στην 20^η σκηνή ο φακός του σκηνοθέτη εστιάζει, εμφανώς, στη Άννα Ιβάνοβνα και φευγαλέα στη μικρή τότε Τόνια, παραπέμποντας και

προοικονομώντας τα αναφερόμενα στο μυθιστόρημα, σχετικά με την κηδεία της Άννας Ιβάνοβνα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.17), με την οποία δεν ασχολείται ιδιαίτερα το κινηματογραφικό έργο.

Ο θάνατος της Άννας Ιβάνοβνα στην υπόψη ταινία αναγγέλεται διαφορετικά στο Γιούρι από την οικογένεια Γκρομικό· δηλαδή με επιστολή, όταν αυτός βρίσκεται στο πρόχειρο στρατιωτικό νοσοκομείο του Μελιουζέεφ ως επιστρατευμένος γιατρός στον πόλεμο, όπως θα δούμε παρακάτω σε άλλη σκηνή.

Οι αναφορές του μυθιστορήματος που μεταφέρονται επακριβώς στο κινηματογραφικό έργο είναι αυτές:

- Της πορείας της κηδείας της μητέρας του Ζιβάγκο, στο δρόμο για το νεκροταφείο του μοναστηριού: *«Εισόδια της Θεοτόκου»*.

- Του καρφώματος του φέρετρου, πριν την τοποθέτησή του στο μνήμα.

- Του φτυαρίσματος του χώματος πάνω στο φέρετρο.

- Το κοίταγμα του μικρού Γιούρι, κάποιες στιγμές, ψηλά στον ουρανό.

- Το ανέβασμα του Γιούρι στο φρέσκο χώμα του τάφου της μητέρας του και, τέλος,

- Στο κλαδί που χτυπά στο τζάμι του κελιού, τη νύχτα που φιλοξενήθηκε ο μικρός Γιούρι στο μοναστήρι.

Αξίζει να αναφέρουμε, εδώ, ότι η Όλγα Ιβίνσκαγια, η ερωτική σύντροφος και μούσα του Παστερνάκ (η Λάρα του μυθιστορήματος), είχε ομολογήσει στα γηρατειά της, σε συνέντευξή της, σε γερμανικό τηλεοπτικό κανάλι, αναφορικά με τη ζωή της μαζί με τον Παστερνάκ τα εξής:

Είχαν εκφράσει και οι δύο τους την επιθυμία να πεθάνουν μαζί. Ο Παστερνάκ, μάλιστα, σε ανύποπτο χρόνο της είχε πει

ότι, εάν πέθαινε πρώτος αυτός, θα της έδινε κάποιο σημάδι της παρουσίας του. Πράγματι, λίγο καιρό μετά το θάνατό του, σύμφωνα πάντα με την ίδια: *«Συνέβη κάτι απίστευτο. Ήμουν ξαπλωμένη, όταν άκουσα να κτυπάει ένα κλαδί στο παράθυρο. Πήγα στην πόρτα και την άνοιξα. Ο Μπόρις βρισκόταν στη βροχή και μου είπε: “για τέσσερα χρόνια μην έρθεις στον τάφο μου φορώντας το γαλάζιο σου φουστάνι.”»*

Το περίεργο και εντυπωσιακό, επίσης, είναι ότι ο Παστερνάκ προτυπώνοντας το παραπάνω γεγονός στο έργο του, *«Δόκτωρ Ζιβάγκο»* (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πέμπτο, Κεφ. 9), γράφει ένα αντίστοιχο γεγονός με αντίστροφους, όμως, ρόλους, όπου τη θέση της Όλγας Ιβίνσκαγια (Λάρας) παίρνει ο Παστερνάκ (Ζιβάγκο).

Γράφει, σε γενικές γραμμές, στο υπόψη μυθιστόρημα, για κάποιο δυνατό θόρυβο που ακούστηκε για δεύτερη φορά στην πόρτα του ερημωμένου, πια, νοσοκομείου, στο Μελιουζέεφ, όπου την προηγούμενη μέρα είχε αναχωρήσει από εκεί και η Λάρα. Αυτή όμως τη δεύτερη φορά του δυνατού θορύβου είχε ξυπνήσει και ο Ζιβάγκο. Η mademoiselle Fleury, μόνιμος κάτοικος του κτηρίου, ερχόταν προς το μέρος του, για να του ζητήσει βοήθεια.

Ο Γιούρι άνοιξε την εξώπορτα, γύρισε γύρω από το κτήριο, φώναξε μήπως ήταν κανείς που ζητούσε βοήθεια, αλλά δεν συνέβαινε κάτι τέτοιο, ήταν απλός ο αέρας της καταιγίδας που έκανε το θόρυβο. Κλείδωσαν λοιπόν την εξώπορτα και πήγαν να κοιμηθούν πάλι στα δωμάτια τους, ο καθένας. Η γυναικεία μορφή που υπέθεσαν, αρχικά, και οι δύο τους στο πρόσωπο της Λάρας, να φτάνει μέσα στη νύχτα βρεμένη και ταλαιπωρημένη, για να ζητήσει βοήθεια και να διηγηθεί τις περιπέτειές της, δυστυχώς, δεν είχε φανεί.

Και ο συγγραφέας επί λέξει τελειώνει ως εξής: *«Ήταν τόσο βέβαιοι γι’ αυτό που, όταν κλείδωσαν και πάλι την πόρτα, ένα ίχνος της βεβαιότητας αυτής έμεινε έξω στο δρόμο, στη*

γωνία του σπιτιού, σαν το υγρό αποτύπωμα της γυναικείας αυτής μορφής, κυκλοφορώντας σαν οπτασία πίσω από τη στροφή του δρόμου.» (Βιβλίο πρώτο, Μέρος πέμπτο, κεφ. 9).

Τέλος, είναι πολύ ενδιαφέρον να τονίσουμε ότι το κτύπημα με το κλαδί στο παράθυρο, που ανέφερε η Όλγα Ιβίνσκαγια στα γηρατειά της, σε συνέντευξή της, για την οραματική εμπειρία της με το νεκρό συγγραφέα, χρησιμοποιεί σκηνοθετικά ο *David Lean* εν αγνοία του, βεβαίως, πολλά χρόνια νωρίτερα (το 1965) στο υπόψη κινηματογραφικό έργο, προκειμένου να υλοποιήσει τη σκηνή που αναφέραμε παραπάνω και σχετίζεται με τα αναφερόμενα στο ομώνυμο μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πρώτο, κεφ. 2).

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα ο μικρός Γιούρι Ζιβάγκο την πρώτη νύχτα, μετά την ταφή της μητέρας του στο Μοναστήρι, όπου φιλοξενήθηκε με το θείο του *Νικολάι Νικολάγιεβιτς*, ξύπνησε από ένα θόρυβο στο παράθυρο. Ο *David Lean* λοιπόν, το θόρυβο αυτό τον υλοποιεί με ένα κλαδί που το βάζει να κτυπάει δυο φορές στο τζάμι του παραθύρου του κελιού, και μοιάζει τρομακτικά με σκελετωμένο χέρι.

Μετά τις σκηνές της κηδείας της μητέρας του Γιούρι Ζιβάγκο, το κινηματογραφικό έργο κάνει ένα άλμα, παρακάμπτοντας όσα αναφέρονται στο μυθιστόρημα (Πρώτο βιβλίο, Μέρος πρώτο, Κεφ. 3 έως 8) και, προσωρινά, όλα όσα αναφέρονται στο Δεύτερο Μέρος του, για να φτάσει κατευθείαν στη φοιτητική ζωή του Ζιβάγκο (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ. 2).

• Σκηνή 30^η (19':46'' - 20':33'')(Επινοημένη)

Με ευρηματικότητα ο *Lean* περνάει από την εικόνα της καθαρής μη παγωμένης, οιονεί κυκλικής, επιφάνειας του τζαμιού από όπου, εν είδει διόπτρας, ο μικρός Γιούρι

κοιτάζει από το κελί του μοναστηριού προς τα έξω, στην πραγματική διόπτρα του μικροσκοπίου, με το οποίο ο ίδιος, ως φοιτητής πλέον της Ιατρικής Σχολής, παρατηρεί το συναρπαστικό δυναμικό μικρόκοσμο των μικροβίων.

Συγκεκριμένα, παρατηρεί τους μικροοργανισμούς που κινούνται μέσα σε κατάλληλο μικροβιολογικό δείγμα - πλάκα. Ο καθηγητής Κέρτ, ο οποίος στέκεται δίπλα του, τον ρωτάει, αναφορικά με τον τομέα που θα ήθελε να ασχοληθεί ο νεαρός γιατρός και του προτείνει την έρευνα. Η απάντηση, όμως, του Γιούρι Ζιβάγκο είναι ξεκάθαρη: «Γενική ιατρική».

Ο καθηγητής Κέρτ ισχυρίζεται ότι και η έρευνα είναι συναρπαστική, σημαντική και όμορφη. Όταν, όμως, διαπιστώνει ότι ο Γιούρι είναι αποφασισμένος για τη Γενική Ιατρική στην πράξη, τότε ο καθηγητής παίρνει το εργαστηριακό δείγμα στα χέρια του και το πετάει με χαρακτηριστικό θόρυβο δίπλα στο γυάλινο τασάκι. Εξάλλου, η εργαστηριακή άσκηση έχει λήξει και όλοι οι ασκούμενοι φοιτητές ετοιμάζονται να απέλθουν από το πανεπιστημιακό εργαστήριο.

• Σκηνή 31^η(20':34'' - 20':43'')(Επινοημένη)

Τον ήχο της ρίψης του γυάλινου εργαστηριακού δείγματος στο τασάκι, της προηγούμενης σκηνής, ακολουθεί πολύ επιτυχημένα, σε αυτή τη σκηνή, ο διαπεραστικός ήχος από τους τροχούς του τραμ πάνω στις ράγες του, καθώς αυτό ξεκινά μετά από μια στάση του, σχεδόν έξω από το βιοχημικό εργαστήριο της Ιατρικής σχολής, στη χιονισμένη Μόσχα.

Καθώς το τράμ προχωρεί για την επόμενη στάση, ξεπροβάλλει δίπλα από ένα άγαλμα καβαλλάρη πολεμιστή,

ο φοιτητής Ζιβάνγκο με βιβλία στο δεξί του χέρι. Ο Γιούρι τρέχει, αμέσως, για τη στάση και φτάνει ασθμαίνοντας εκεί, αλλά για λίγα δευτερόλεπτα χάνει τη δυνατότητα να επιβιβασθεί στο τράμ, που θα τον μετέφερε κοντά στο σπίτι του.

• **Σκηνή 32^η(20':44''- 21':08'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι κοντοστέκεται, σκέπτεται για μια στιγμή και αποφασίζει να τρέξει πάλι γρήγορα ως την επόμενη στάση, προκειμένου να καταφέρει να επιβιβαστεί. Μέσα στο τραμ κάθεσαι στο αριστερό μέρος, δίπλα στο τζάμι, η Λάρα Γκισάρ, μαθήτρια του Γυμνασίου.

Ο Ζιβάνγκο, εν τέλει, προφταίνει το εν κινήσει όχημα και κατορθώνει να μπει από την πίσω πόρτα του. Προχωρά μπροστά στο διάδρομο και μόλις σηκώνεται κάποια νεαρή φοιτήτρια, με βιβλία και αυτή στα χέρια της, έρχεται ο Ζιβάνγκο και κάθεσαι ικανοποιημένος, καθώς έχει πετύχει το σκοπό του. Κάθεσαι πίσω και διαγωνίως από τη θέση της νεαρής Λάρας.

• **Σκηνή 33^η(21':09''- 21':31'')**(Επινοημένη)

Το τράμ συνεχίζει την πορεία του μέσα στη χιονισμένη Μόσχα. Ο Γιούρι και η Λάρα, καθώς επιβαίνουν, παρατηρούν έξω από το όχημα τα συμβαίνοντα του δρόμου με έναν τρόπο πολύ ταιριασμένο και συντονισμένο. Γυρίζουν τα κεφάλια τους στην ίδια κατεύθυνση συγχρονισμένα.

Κάποια στιγμή η νεαρή Λάρα σηκώνεται από τη θέση της, το ίδιο κάνει και ο Γιούρι. Αυτή τον προσπερνά στο διάδρομο του οχήματος και τη στιγμή που τα σώματά τους έρχονται σε επιπόλαιη επαφή, πλάτη με πλάτη, ο κινηματογραφικός φακός δείχνει εξωτερικά του οχήματος,

στο σημείο που η κεραία ("τρολές") και το καλώδιο της γραμμής, δημιουργούν ηλεκτρική εκκένωση - σπινθήρα.

Το τράμ ακολουθώντας σταματά σε κάποια στάση, η νεαρή Λάρα κατεβαίνει και περπατά πια στο πεζοδρόμιο, ενώ ο Ζιβάγκο συνεχίζει την πορεία του, για να φτάσει λίγο αργότερα στο σπίτι των Γκρομίκο.

Το σκηνοθετικό αυτό εύρημα, της ηλεκτρικής εκκένωσης, έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 3): «[...] Όταν, σαν σκιά, με τη μαθητική σου ποδιά βγήκες από το σκοτεινό βάθος του δωματίου, εγώ, ένα αγόρι που δεν ήξερε τίποτα για σένα, μ' όλο το βάσανο της δύναμης που μετέδιδες, κατάλαβα: αυτό το λεπτόκορμο, αδύνατο κορίτσι είναι φορτισμένο, σαν με ηλεκτρισμό, με όλη τη θηλυκότητα του κόσμου. Αν το πλησιάσεις και το αγγίξεις με το δάχτυλό σου, τότε μια σπίθα θα φωτίσει το δωμάτιο κι ή θα σε σκοτώσει αμέσως ή θα σε ηλεκτρίσει με τη λυπητερή έλξη που σε τραβά σαν μαγνήτης στη θλίψη.[...].».

Με τη συγχρονισμένη αντίδραση του Γιούρι και της Λάρας στα συμβάντα εκτός οχήματος, στο δρόμο της Μόσχας, ο Lean προτυπώνει κατά κάποιο τρόπο το ταίριασμα που θάρθει, αργότερα, στις ζωές αυτών των δυο ανθρώπων. Γιατί, πράγματι, ο γιατρός - ποιητής Ζιβάγκο, όπως προκύπτει και από το μυθιστόρημα, φαίνεται να βρίσκεται σε μεγαλύτερο συντονισμό με τη Λάρα, παρά με την αγαπημένη του σύζυγο Τόνια, η οποία παρότι τον λατρεύει και τον στηρίζει, όμως, συναισθηματικά - πνευματικά, ίσως και να μη τον πολυκαταλαβαίνει, όπως η Λάρα.

Οι σκηνές: 31, 32 και 33 είναι αντιδιαμετρικά ομόλογες προς τις σκηνές: 396, 397, 398, 399, 400, 401 και 402, με πλάνα τότε εκτός και τότε εντός του τράμ, καθόσον ο Γιούρι και η

Λάρα, ενώ βρίσκονται και στις δυο περιπτώσεις τόσο κοντά, εν τούτοις, δεν συναντιούνται, για διαφορετικούς βεβαίως λόγους κάθε φορά.

Στις σκηνές 31, 32 και 33 δεν συναντιούνται, γιατί δεν γνωρίζονται φυσικά, οι δυό τους, παρότι το επιτρέπουν οι συνθήκες, δεδομένου ότι είχε καταφέρει ο Γιούρι να ανεβεί στο τράμ. Και στις σκηνές: 396, 397, 398, 399, 400, 401 και 402, πάλι δεν συναντιούνται, αλλά αυτή τη φορά, γιατί οι συνθήκες δεν το επιτρέπουν, δεδομένου ότι ο γιατρός Ζιβάνγκο δεν καταφέρνει να κατεβεί, εγκαίρως, από το όχημα, ώστε να γίνει αντιληπτός από την αγαπημένη του Λάρα, η οποία περπατά, τυχαία, στο διπλανό πεζοδρόμιο.

Στη σκηνή 31 ο φοιτητής Γιούρι Ζιβάνγκο ξεπετάγεται δίπλα(αριστερά) από ένα άγαλμα ήρωα της τσαρικής Ρωσίας, ίσως τσάρου ή κάποιου στρατηγού, ενώ στη σκηνή 402 ο γιατρός Γιούρι Ζιβάνγκο, πέφτει νεκρός κεραυνοβολημένος από την καρδιά του, δίπλα (δεξιά) σε ένα άλλο άγαλμα, που αυτή τη φορά παριστάνει ένα εργάτη ήρωα του σοβιετικού καθεστώτος.

Με τις σκηνές: 31, 32 και 33, που δεν εδράζονται στο μυθιστόρημα, αλλά είναι εφεύρημα του κινηματογραφικού σεναρίου, ανοίγει ο κύκλος στις πορείες του Γιούρι και της Λάρας, και στη συνέχεια μέσα από τα κοσμοϊστορικά γεγονότα της ρωσικής επανάστασης και τις συμπτώσεις, όπως αναφέρει το μυθιστόρημα και όπως θα ξεδιπλωθούν και στο κινηματογραφικό έργο, θα συνδεθούν οι δυό τους στη ζωή και θα αγαπηθούν δυνατά.

Και τέλος με τις σκηνές: 396, 397, 398, 399, 400, 401 και 402, οι οποίες, βεβαίως, δεν ακολουθούν πιστά, αλλά εν μέρει, το μυθιστόρημα, κλείνει ο κύκλος αυτής της κοινής τους πορείας με δραματικό, όμως, τρόπο.

• Σκηνή 34^η(21':32''- 22':07'')(Εν μέρει συμβατή)

Ενώ ο Γιούρι συνεχίζει τη διαδρομή του με το τραμ, η Λάρα που έχει κατέβει στη στάση, προχωρεί και μπαίνει σε μια φτωχογειτονιά· κάπου εκεί βρίσκεται το ατελιέ της μητέρας της που χρησιμεύει και για σπίτι τους. Ξαφνικά, ακούγεται ένα δυνατό σφύριγμα. Σε κάποιο σημείο της διαδρομής της Λάρας προς το σπίτι της, μια ομάδα εργατών προχωρά· μοιάζει να έχει τελειώσει η βάρδια τους σε κάποιο εργοστάσιο. Ένας νεαρός τους μοιράζει φυλλάδια.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 6): «[...]Όταν ο Τιβέρζιν άκουσε το σινιάλο από το τμήμα επισκευής των ατμομηχανών, έναν ήχο που έμοιαζε να βγαίνει από τα βάθη της ψυχής, στην αρχή θραχνός κι ύστερα όλο και πιο δυνατός και ξεκάθαρος, οι εργάτες είχαν ήδη ξεχυθεί από την αποθήκη κι απ' το σταθμό των εμπορευμάτων προς την πόλη κι ενώνονταν με άλλες ομάδες, που κι εκείνες μόλις άκουσαν το σφύριγμα του Τιβέρζιν από τα καζάνια, είχαν σταματήσει να δουλεύουν.[...]

• Σκηνή 35^η(22':08''- 22':32')(Επινοημένη)

Το νεαρό που μοιράζει φυλλάδια, τον πλησιάζουν δυο αστυνομικοί της ασφάλειας· ο ένας είναι ένστολος και ο άλλος με πολιτικά. Του ζητούν τα στοιχεία του(όνομα, διεύθυνση). Αντίποφ απαντά ο νεαρός και δίνει τη διεύθυνσή του. Εκείνη τη στιγμή ο ένας αστυνομικός κάνει κατάσχεση στα φυλλάδια· ο Αντίποφ διαμαρτύρεται και ο αστυνομικός του λέει, ειρωνικά, ότι μπορεί να περάσει από το αστυνομικό τμήμα να τα πάρει.

Τη στιγμή της διαμάχης καταφτάνει η Λάρα, γιατί καθώς προχωρεί για το σπίτι της αντιλαμβάνεται τον Πάσα· λέει λοιπόν στους αστυνομικούς ότι ο νεαρός είναι αδελφός της. Οι αστυνομικοί τη συμβουλεύουν να πάρει τον αδελφό της και να φύγουν για το σπίτι, γιατί διαφορετικά αυτός θα έχει μπλεξίματα με την αστυνομία.

• Σκηνή 36^η(22':33'' - 23':25'')(Επινοημένη)

Το νεαρό ζευγάρι, Λάρα - Πάσα, απομακρύνεται και τη στιγμή που ο αστυνομικός της Ασφάλειας βάζει στην τσέπη του τα κατασχεμένα φυλλάδια, ο Πάσα Αντίποφ βγάζει, πιο κάτω, νέα φυλλάδια από την τσέπη του και αρχίζει πάλι να τα μοιράζει στους εργάτες. Η Λάρα τον παρακαλεί να σταματήσει. Ο Πάσα αρνείται, η Λάρα τον ρωτά γιατί, και αυτός απαντά ότι πρέπει, για χάρη της επανάστασης. Κάποιος εργάτης τους πλησιάζει και ζητά από τον Πάσα, αφού πρώτα τον αποκαλεί σύντροφο, να του δώσει μερικά φυλλάδια και τότε η Λάρα ρωτά τον Πάσα με έκπληξη, εάν είναι Μπολσεβίκος. Εκείνος της λέει ότι τον αντιπαθούν οι Μπολσεβίκοι, γιατί δεν συμφωνεί μαζί τους.

Η Λάρα τον ρωτά, εάν είναι ακραίος στις πολιτικές του πεποιθήσεις και τον κοιτάζει με τρυφερότητα και συμπάθεια. Αυτός κοντοστέκεται και τη ρωτά, γιατί είπε στους αστυνομικούς ότι είναι ο αδελφός της και όχι μνηστήρας της. Και ενώ η Λάρα προσπαθεί να του εξηγήσει, ακούγεται το γάβγισμα του Τζακ, που είναι ο σκύλος του Κομαρόφσκι.

Οι σκηνές 34 και 35 που μας γνωρίζουν τη φιλία Λάρας - Πάσα Αντίποφ δεν σχετίζονται άμεσα με το μυθιστόρημα. Υπάρχουν, όμως, στις σκηνές αυτές κάποια στοιχεία, όπως το σφύριγμα της ατμομηχανής που παραπέμπει στο

μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 6). Είναι το σήμα που δίνει ο μηχανοδηγός Κιούπρικ Τιβέρζιν, προκειμένου οι εργάτες του σιδηροδρόμου Μόσχας να κατέβουν σε απεργία. Επομένως, η πορεία των εργατών στις παραπάνω σκηνές 34, 35 και 36 δεν είναι παρά η βάρδια των σιδηροδρομικών που κατεβαίνει σε απεργία.

Το γάβγισμα που ακούγεται είναι από τον Τζακ, το σκυλί του Κομαρόφσκι, ράτσας μπουλντόγκ, στοιχείο παρμένο από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.3): *[...]«Κάθε φορά που ο Βίκτορ Ιππολίτοβιτς διέσχιζε το ατελιέ, μισοντυμένες γυναίκες, τρομοκρατημένες, κρύβονταν πίσω από τα παραβάν γελώντας περιπαικτικά με τ' αστεία του, ενώ οι μοδίστρες ψιθύριζαν πίσω απ' την πλάτη του αποδοκιμαστικά και ειρωνικά [...]». Αντικείμενο μεγάλου φθόνου ήταν το μπουλντόγκ του, ο Τζάκ, που κάποιες φορές τον έπαιρνε μαζί του[...]*».

Στο μυθιστόρημα, η γνωριμία του Πάσα Αντίποφ και της Λάρας πρωτοτοποθετείται στο σπίτι των Τιβέρζιν. Ο Πάσα Αντίποφ ζούσε στο σπίτι της γριάς Τιβέρζιν, γιαγιάς της Όλιας Ντέμινα, η οποία Ντέμινα δούλευε στο ατελιέ της Αμαλίας Κάρλοβνα Γκισάρ, μητέρας της Λάρας, και είχε γίνει φίλη της Λάρας.

Η Λάρα, σύμφωνα με το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.18), δεν έβλεπε, αρχικά, τον Πάσα ερωτικά, ενώ αυτός ήταν πολύ ερωτευμένος μαζί της. Συγκεκριμένα αναφέρεται: *«Όταν η Λάρα κατάλαβε την επιρροή που του ασκούσε, άρχισε να τον εκμεταλεύεται. Μερικά χρόνια αργότερα, πάντως, θα έβρισκε έναν πιο σοβαρό τρόπο για ν' ασχοληθεί με τη διάπλαση του εύπλαστου και μαλακού χαρακτήρα του, όταν η γνωριμία τους θα χρονολογούνταν από παλιά κι ο Πάσα θα ήξερε πια ότι είναι παράφορα ερωτευμένος μαζί της και πως αυτός είναι ένας δρόμος, χωρίς επιστροφή».*

Έτσι εξηγείται, γιατί στη σκηνή 35 η Λάρα συστήνεται στους ασφαλίτες αστυνομικούς, ως αδελφή του Πάσα, ενώ στη σκηνή 36 ο Πάσα παραπονείται στη Λάρα, γιατί δεν συστήθηκε ως μνηστή του.

• **Σκηνή 37^η(23':26'' - 23':52'')**(Επινοημένη)

Με το άκουσμα του γαβγίσματος ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στη γωνία δρόμου, όπου βρίσκεται ένα έλκηθρο με τον οδηγό του να στέκει όρθιο, βαριά ντυμένο, καθόσον οι δρόμοι της Μόσχας ήταν χιονισμένοι και παγωμένοι, και με ένα σκυλί να κάθεται επάνω στο έλκηθρο.

Η Λάρα αναγνωρίζει αμέσως το έλκηθρο που χρησιμοποιούσε ο Κομαρόφσκι και τον Τζακ, το σκυλί του. Λέει στον Πάσα ότι έχει έρθει στο ατελιέ - σπίτι της ο Κομαρόφσκι για δουλειές της μητέρας της· και με αγανάκτηση ομολογεί ότι ο κόσμος κουτσουμπολεύει αυτές τις επισκέψεις του Κομαρόφσκι. Ο Πάσα τις απαντά ότι έτσι συμβαίνει στο υπάρχον κοινωνικό σύστημα και ότι όλα θα αλλάξουν με την επανάσταση.

Η Λάρα, στη συνέχεια, παίρνει οικειοθελώς ένα φυλλάδιο, από αυτά που μοίραζε ο Πάσα, και προχωρεί προς την είσοδο του κτηρίου, όπου βρίσκεται το διαμέρισμά της. Ο Πάσα τη ρωτάει, εάν θα πάει στη μεγάλη διαδήλωση, και εκείνη του απαντά ότι έχει διαγωνίσματα και πρέπει να εξασφαλίσει την υποτροφία της.

Το τελευταίο στοιχείο έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.4): «[...]Η Λάρα ήταν καλή μαθήτρια όχι από κλίση προς τη μάθηση, αλλά επειδή έπρεπε να έχει υψηλή βαθμολογία, ώστε να απαλλάσσεται από τα δίδακτρα.[...]».

• Σκηνή 38^η (23':53''- 24':32'')(Επινοημένη)

Ο Γιούρι Ζιβάγκο, που εν τω μεταξύ έχει κατεβεί από το τραμ, κατευθύνεται προς το μέγαρο Γκρομικό. Φτάνει εκεί, ανοίγει την πόρτα, εισέρχεται στο χώρο υποδοχής, πετάει χαριτωμένα το καπέλο του στο παρακείμενο τραπέζι, και ανεβαίνει γοργά τη σκάλα για τον επάνω όροφο. Εκεί συναντά την Άννα Ιβάνοβνα, τη χαιρετά ευγενικά με ένα φιλί και αυτή του δίνει ένα γράμμα του από την Τόνια που βρίσκεται στο Παρίσι. Του αναγγέλει χαρούμενη ότι σε ένα μήνα η Τόνια θα γυρίσει στη Μόσχα και θα είναι μαζί τους. Ο Γιούρι ανοίγει το γράμμα και απέρχεται ευχαριστημένος.

• Σκηνή 39^η(24':33''- 25':10'')(Επινοημένη)

Η Λάρα ανεβαίνει στη σκάλα και μπαίνει στο ατελιέ. Η μητέρα της (Αμαλία Κάρλοβνα Γκισάρ) προβάρει ένα ρούχο σε μια πελάτισσά της και συζητούν για τον Κομαρόφσκι. Η Λάρα τις χαιρετά και η μητέρα της την προειδοποιεί ότι, στο διπλανό δωμάτιο, βρίσκεται ο Βίκτωρ Ιππολίτοβιτς. Η Λάρα προχωρεί, περνάει μέσα από τις μοδίστρες που δουλεύουν, άλλες στις μηχανές και άλλες στο σιδερωτήριο, κάνοντας νόημα χαιρετισμού, ακολουθεί στο διπλανό διάδρομο, κτυπά την πόρτα του δωματίου και μπαίνει.

• Σκηνή 40^η(25':11''- 25':20'')(Επινοημένη)

Η Λάρα εισέρχεται στο δωμάτιο, χωρίς να χαιρετίσει τον αραγμένο, στο ανάκλιντρο, Κομαρόφσκι. Αυτός ενώ διαβάζει την εφημερίδα του και καπνίζει το πούρο του, έχοντας δίπλα το ποτό του, της απευθύνει μια τυπική καλησπέρα. Τότε και η Λάρα ανταποδίδει συγκρατημένα το χαιρετισμό της. Αφήνει, στη συνέχεια, τα πράγματά της, κοιτώντας τον λοξά, με κάποια ίσως απέχθεια.

• Σκηνή 41^η(25':21'' - 25':54'')(Επινοημένη)

Η πελάτισσα, βαρόνη, εξακολουθεί να μιλάει για τον Κομαρόφσκι, και όταν οι ερωτήσεις της γίνονται πιο αδιάκριτες και αγενείς, η μητέρα της Λάρας τής απαντά ότι ο Κομαρόφσκι απλώς τη συμβουλεύει φιλικά, γιατί ήταν φίλος τού άντρα της. Η βαρόνη δείχνει να συμφωνεί, ειρωνικά, και η μητέρα της Λάρας ενοχλημένη της δίνει τα γάντια της στο χέρι και εκείνη απέρχεται.

Όταν η ενοχλητική πελάτισσα περνά το κατώφλι της εξώπορτας του ατελιέ, η Αμαλία Γκισάρ κλείνει την πόρτα πίσω της, την κλειδώνει ενοχλημένη και εισέρχεται στο εσωτερικό του σπιτιού της, προφανώς για να συναντήσει τον Κομαρόφσκι που περιμένει, σουλουπώνοντας πρόχειρα με το χέρι της το πρόσωπό της, ώστε να φαίνεται περισσότερο ελκυστική σ' αυτόν.

• Σκηνή 42^η(25': 55'' - 27':59'')(Επινοημένη)

Είναι αργά τη νύχτα, έξω χιονίζει και το προσωπικό τού ατελιέ έχει αποχωρήσει ήδη εδώ και ώρες. Η Λάρα κάθεται δίπλα στο τραπέζι ραπτικής, έχει αραδιάσει τα βιβλία της· διαβάζει και γράφει.

Ο Κομαρόφσκι, λίγο πριν, φαίνεται ότι έχει τελειώσει τις ...«συμβουλές» του προς τη μητέρα της Λάρας και απέρχεται με ύφος ικανοποίησης και αυτοπεποίθησης. Πλησιάζει τώρα τη Λάρα, ξεφυλλίζει τα βιβλία της, για να δει τι διαβάζει και σε ένα από αυτά τα βιβλία βλέπει το φυλλάδιο, που πήρε το μεσημέρι από τον Πάσα. Την κοιτάζει με αυστηρότητα, τη ρωτά που το βρήκε, και την προειδοποιεί να μην πάει στη διαδήλωση, γιατί δεν θα είναι

ειρηνική. Της δίνει τα κλειδιά της εξώπορτας του ατελιέ για να του ανοίξει εκείνη, ώστε να απέλθει.

Η Λάρα παίρνει τα κλειδιά, προχωρεί μπροστά και πίσω ακολουθεί ο Κομαρόφσκι, ο οποίος με φιλήδονο βλέμμα παρατηρεί την κορμοστασιά της. Όταν φτάνουν οι δυο τους κοντά στην εξώθυρα, τη ρωτάει πόσων χρόνων είναι. Εκείνη του απαντά 17. Τότε, ο Κομαρόφσκι παίρνει από δίπλα του μια αραχνοϋφαντη μανδήλα, τη βάζει στο κεφάλι της Λάρας περίτεχνα και την κοιτάζει έντονα με πόθο.

Στο πρόσωπό της Λάρας υπάρχει μια ανάμεικτη αίσθηση σαστίσματος, αλλά και ικανοποίησης, που την πρόσεξε και τη θαυμάζει. Με μια της κίνηση, όμως, και παρότι είναι σαστισμένη, σιγά-σιγά τραβά τη μανδήλα από πάνω της.

Ο Κομαρόφσκι ικανοποιημένος που έκανε το πρώτο βήμα για την κατάκτηση της νεαρής κοπέλας, της παίρνει τα κλειδιά και, τελικά, ξεκλειδώνει μόνος του την πόρτα του ατελιέ, εξέρχεται, κατεβαίνει τις εξωτερικές σκάλες και φεύγει μέσα στη νύχτα.

Με το κινηματογραφικό αυτό εύρημα, δηλαδή της τοποθέτησης της μανδήλας πάνω στο κεφάλι της Λάρας από τον Κομαρόφσκι και την αποτίναξη αυτής της μανδήλας από τη Λάρα, ο Lean προτυπώνει κατά κάποιο τρόπο, αφενός την επιβολή του Κομαρόφσκι πάνω στη ζωή της Λάρας και αφετέρου την αποτίναξη αυτής της επιβολής από τη Λάρα.

• **Σκηνή 43^η (28':00'' - 28':56'')** (Εν μέρει συμβατή)

Η μητέρα της Λάρας είναι άρρωστη και θερμομετρείται. Δίπλα της στέκονται η Λάρα και ο Κομαρόφσκι, ο οποίος έχει έρθει για να πάρει την Αμαλία Γκισάρ, προκειμένου να πάνε σε μια σημαντική κοινωνική εκδήλωση.

Σε λίγο ο Κομαρόφσκι τραβά το θερμόμετρο, μάλλον εκνευρισμένος, και το δίνει στη Λάρα για να διαβάσει τον πυρετό. Η Λάρα διαβάζει 39 και 4. Η μητέρα της είναι στενοχωρημένη και ο Κομαρόφσκι υποκρίνεται τον απογοητευμένο και ενοχλημένο. Η άρρωστη γυναίκα του προτείνει να πάρει μαζί του αντί γι' αυτήν, την κόρη της που φορούσε ήδη το καινούργιο της φόρεμα, το οποίο της είχε ράψει.

Ο Κομαρόφσκι υποκρίνεται ακύρωση της εξόδου, αλλά η άρρωστη μητέρα είναι ανένδοτη. Δεν θέλει να χαλάσει τη βραδιά του, εξάλλου, θεωρεί ότι θα ήταν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για την κόρη της να γνωρίσει την υψηλή κοινωνία της Μόσχας. Ο Βίκτωρ Ιππολίτοβιτς και πάλι υποκρίνεται ότι δέχεται, τάχα, να κάνει το χατήρι της, και απευθυνόμενος στη Λάρα, που δεν φαίνεται και τόσο αρνητική, της λέει να πάρει γρήγορα το παλτό της, γιατί μπορεί να αργήσουν, λόγω της προγραμματισμένης διαδήλωσης.

Στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.4) η εκδήλωση αφορούσε την ονομαστική γιορτή της Όλγας, της μικρής κόρης κάποιων γνωστών του Κομαρόφσκι: «[...] Ήταν η ονομαστική γιορτή της Όλγας, της μικρής κόρης κάποιων γνωστών του, που έμεναν στην οδό Καρέντι. Με την ευκαιρία αυτή οι μεγάλοι θα διασκέδαζαν, θα χόρευαν και θα έπιναν σαμπάνια. Είχε πει στη μαμά να τον συνοδεύσει, εκείνη όμως, δεν ένιωθε καλά και δεν μπορούσε. Η μαμά τού είχε απαντήσει "Πάρε τη Λάρα. Όλο μου λες Αμαλία πρόσεχε τη Λάρα. Ορίστε, λοιπόν, τώρα πρόσεξέ την εσύ"[...]».

• Σκηνή 44^η(28':57'' - 29':58'')(Εν μέρει συμβατή)

Η ειρηνική διαδήλωση είναι σε εξέλιξη. Μπροστά στην πορεία, πρώτος - πρώτος, ο Πάσα. Ο κινηματογραφικός

φακός εστιάζει επίσης σε ένα μικρό παιδί, που ακολουθεί την πορεία.

Η εστίαση στο μικρό παιδί δεν έγινε τυχαία από το σκηνοθέτη, διότι σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 8): Λίγο καιρό μετά την υπογραφή του διατάγματος της 17^{ης} Οκτωβρίου 1905 διοργανώθηκε, αρχές Νοέμβρη, μια μεγάλη διαδήλωση. Στη διαδήλωση αυτή πήγε και η μητέρα του Κυριάν Σαβέλιεβιτς Τιβέρζιν μαζί με το μικρό Πάβελ Αντίποφ.

Η διαδήλωση έχει φτάσει έξω από το μέγαρο Γκρομικό. Ο Γιούρι ανοίγει την μπαλκονόπορτα, βγαίνει στο μπαλκόνι και τον ακολουθεί η Άννα Ιβάνοβνα, που διαβάζει στα πανό των διαδηλωτών συνθήματα όπως: «Αδελφoσύνη και ελευθερία», «Δικαιοσύνη, ισότητα και φωμί», τις οποίες φαίνεται ότι επικροτεί τόσο αυτή όσο και ο Γιούρι, ο οποίος καταφανώς παρακολουθεί με ικανοποίηση τους διαδηλωτές.

Εκείνη τη στιγμή βγαίνει στο μπαλκόνι και ο Αλεξάντερ Μαξίμοβιτς Γκρομικό, ενοχλημένος, και μαλώνει τη γυναίκα του που είχε βγει έξω στην παγωνιά, πράγμα επικίνδυνο για την ευαίσθητη υγεία της. Γρήγορα, λοιπόν, μπαίνουν μέσα στο σπίτι και πίσω τους ακολουθεί ο Γιούρι Ζιβάγκο.

• Σκηνή 45^η(29': 59'' - 30':37'')(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι φτάνει με τη νεαρή Λάρα, συνεσταλμένη, στο πολυτελές κέντρο («Astoria Restaurant») με ζωντανή ορχήστρα. Στους ρεσεψιονίστ τη συστήνει ως ανιψιά του και οι υπάλληλοι που τον γνωρίζουν καλά, υπομειδιούν και κοιτάζουν τη Λάρα με απαξιωτικό ύφος, που αμέσως μετατρέπεται σε έκπληξη για την ομορφιά της. Εισέρχονται

λοιπόν στην αίθουσα, και οδηγούνται στο τραπέζι τους, που είναι ακριβώς απέναντι από την ορχήστρα.

Η στάση των υπαλλήλων σχετίζεται με την αναφορά του μυθιστορήματος (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 16): «[...]Εκείνος συνέχιζε να την οδηγεί, με το πρόσωπό της καλυμμένο κάτω από ένα μακρύ βουάλ, στα πριβέ δωμάτια του απαίσιου εστιατορίου, με τους σερβιτόρους και τους πελάτες να την κοιτάζουν και να την γδύνουν με τα μάτια. Εκείνη αναρωτιόταν. Άραγε, όταν κανείς αγαπάει κάποιον, πρέπει και να τον ταπεινώνει;».

• Σκηνή 46^η(30':38'' - 31':13'')(Επινοημένη)

Κάθονται και παραγγέλνουν τα σχετικά και, βεβαίως, ελαφρό κρασί που είναι ό,τι πρέπει για την περίπτωση. Ο Κομαρόφσκι ζητά από τη συνοδό του να τον αποκαλεί με το μικρό του όνομα, Βίκτωρ Ιππολίτοβιτς, ενώ εκείνης της είναι χαριτωμένα δύσκολο.

• Σκηνή 47^η(31':14'' - 31':34'')(Επινοημένη)

Στο πρώτο βάλς η Λάρα είναι πολύ συγκρατημένη, δεν κοιτάζει στο πρόσωπο τον Κομαρόφσκι, μόνο του ρίχνει κάποια λοξή ματιά. Μετά από λίγο κάθονται πάλι στο τραπέζι.

Ο κινηματογραφικός φακός παρακολουθεί το κάπως αταίριαστο ζευγάρι, περιστρεφόμενος και αυτός στο ρυθμό του βάλς και τους βλέπει πλέον από την αντίθετη πλευρά, έχοντας δηλαδή πίσω του την ορχήστρα, ώστε να μπορέσει να καταγράψει την επόμενη σκηνή από σωστή θέση.

• Σκηνή 48^η(31':35'' - 31':54'')(Επινοημένη)

Η Λάρα αισθάνεται λίγο αμήχανη, αλλά και όμορφη στο καινούργιο της φόρεμα που της έραψε η μητέρα της, για την οποία νιώθω περήφανη. Ο Κομαρόφσκι, όμως, την

προσγειώνει απότομα, αποκαλώντας την Αμαλία Γκισάρ απαξιωτικά καλή γυναικούλα, δεδομένου ότι η Λάρα νόμιζε μέχρι τότε ότι ο Κομαρόφσκι είχε αισθήματα και θαυμασμό για τη μητέρα της.

• Σκηνή 49^η(31': 55'' - 32':04'')(Επινοημένη)

Ξαφνικά ακούγεται κάποια φασαρία έξω από το εστιατόριο. Η ορχήστρα σταματά να παίζει το μουσικό της πρόγραμμα και όλοι οι θαμώνες στρέφουν το βλέμμα τους προς το παράθυρο, για να ακούσουν καλύτερα.

• Σκηνή 50^η(32':05'' - 32':27'')(Εν μέρει συμβατή)

Στη διπλανή πλατεία οι απεργοί διαδηλωτές έχουν συγκεντρωθεί μετά από την πορεία μέσα στους δρόμους της Μόσχας και τραγουδούν τον ύμνο της Κομμουνιστικής Διεθνούς:

«Εμπρός της γης οι κολασμένοι
Της πείνας σκλάβοι εμπρός...».

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.8): «[...]Πρόσωπα κι άλλα πρόσωπα, χειμωνιάτικα παλτά και φτηνά γούνινα καπέλα, γέροι και παιδιά, φοιτητές, μηχανικοί με στολές, εργάτες των τραμ και των τηλεφωνικών κέντρων με μπότες ψηλές και σακάκια δερμάτινα, μαθητές Λυκείων και άλλων σχολών. Τραγουδούσαν για ώρα αρκετή τη «Βαρσοβιάνκα», το «Επέσατε θύματα» και τη «Μασσαλιώτιδα» [...]».

• Σκηνή 51^η(32':28'' - 32':40'')(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι ειρωνεύεται, εις επήκοον όλων των θαμώνων, τη τραγουδιστική ικανότητα των απεργών-διαδηλωτών και όλοι οι συνδαιτημόνες γελούν δυνατά και το διασκεδάζουν.

• Σκηνή 52^η(32':41'' - 32':51'')(Επινοημένη)

Η ορχήστρα αρχίζει να παίζει πάλι το ρεπερτόριό της, και το κρασί στο τραπέζι του Κομαρόφσκι έχει φέρει τη χαλάρωση. Σε λίγο χύνει κρασί από το δικό του ποτήρι στο ποτήρι της Λάρας, ένα είδος προτύπωσης για τα όσα θα ακολουθήσουν αργότερα.

• Σκηνή 53^η(32':52'' - 33':12'')(Επινοημένη)

Και ενώ οι απεργοί, έξω, αποχωρίζονται κατά ομάδες από την πλατεία μέσα, το ζευγάρι έρχεται όλο και πιο κοντά· σηκώνεται πάλι να χορέψει, μόνο που τώρα δεν υπάρχει αμνηχανία από την πλευρά της Λάρας. Η ίδια δείχνει να απολαμβάνει τις στροφές του βάλς και το σώμα της είναι πλέον σε άμεση επαφή με αυτό του καβαλιέρου της. Το κρασί φαίνεται ότι έχει κάνει τη δουλειά του.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.4): *«Τι τρελό πράγμα το βάλς! Στριφογυρνάς, στριφογυρνάς και τίποτε δεν σκέπτεσαι. Όσο η μουσική παίζει, μοιάζει σα να περνάει μια ολόκληρη αιωνιότητα, λες και ζεις μέσα σε μυθιστόρημα. Όταν όμως σταματάει, μένεις με την αίσθηση πως έχεις κάνει κάποιο σκάνδαλο[...].*

Ακόμη περισσότερο, όταν τέτοιες ελευθεριότητες τις επιτρέπεις στους άλλους για να περηφανευτείς, να δείξεις πως είσαι πια μεγάλη. Ποτέ της δεν είχε φανταστεί ότι αυτός θα μπορούσε να χορεύει τόσο καλά. Τι έξυπνα που ήταν τα χέρια του. Τι ωραία που την κρατούσε από τη μέση!»

Στις σκηνές: 45, 46, 47, 49, 50, 51 και 52 ο σκηνοθέτης δημιουργεί μια αντίστιξη, ώστε να επιτείνει την αντίθεση που υπήρχε ανάμεσα στους δυο κόσμους της

προεπαναστατικής Ρωσίας, δηλαδή των αστών και των εργατών.

Συγκεκριμένα, η αίθουσα του «*Astoria Restaurant*», όπου διασκεδάζει ο Κομαρόφσκι με τη Λάρα, είναι ένας χώρος με προσοχή επιλεγμένος. Παντού γύρω, ο διάκοσμος σε αποχρώσεις του ανοιχτού ηδυπαθούς κόκκινου και του χρυσαφί, με ημίγυμνα αγάλματα που όλα αυτά παραπέμπουν σε ρωμαϊκή χλιδή και αυτοκρατορικό μεγαλείο· με θαμώνες υψηλού κοινωνικού status, αξιωματικούς και αξιωματούχους. Σε αντίθεση, το σκληρό κόκκινο των πανών, έξω στην πλατεία, που είναι το κόκκινο των αγώνων, των μαχών και του αίματος.

Εκτός από τη χρωματική αυτή αντίστιξη υπάρχει και η ηχητική αντίστιξη· μέσα οι θαμώνες ακούν ευχάριστη διασκεδαστική μουσική και χορεύουν ανάλαφρα, ενώ έξω οι διαδηλωτές τραγουδούν επαναστατικά εμβατήρια, σε στάση προσοχής σαν καρφωμένοι στο έδαφος. Εν τέλει, μέσα στην αίθουσα του πολυτελούς εστιατορίου η χλιδή και η απόλαυση των αστών, έξω στην πλατεία και στους δρόμους της Μόσχας ο αγώνας και η πάλη των εργατών για μια καλύτερη ζωή.

• **Σκηνή 54^η(33':13''- 33':26'')**(Επινοημένη)

Το ζευγάρι επιστρέφει με την άμαξα, αλλάζοντας εναλλάξ κρυφά ματιές, μέσα από τους νυχτερινούς παγωμένους δρόμους της Μόσχας, με πρώτο προορισμό το σπίτι της Λάρας.

• **Σκηνή 55^η(33':27''- 33':42'')**(Επινοημένη)

Ένας Κοζάκος αξιωματικός επιτηρεί το δρόμο, πάνω στο άλογό του, και περιμένει. Σε λίγο διατάσσει να ετοιμαστούν όλοι οι ιππείς του, που αναμένουν στη μονάδα τους, στο κέντρο της πόλης.

• Σκηνή 56^η(33':42'' - 34':02'')(Επινοημένη)

Το ζευγάρι συνεχίζει το δρόμο του πάνω στην άμαξα σιωπηλό και προβληματισμένο. Καθένας από τους δυο τους κάτι σκέπτεται. Ο Κομαρόφσκι μάλλον την εφόρμησή του πάνω στη Λάρα και αυτή τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να αποφύγει ανεπιθύμητες(;) για αυτήν ενέργειες του συνοδού της. Πέφτουν εκατέρωθεν ματιές του ενός στον άλλον και ο Κομαρόφσκι έτοιμος πιά εκδηλώνει την «επίθεσή του», φιλώντας με πάθος και εν κινήσει τη Λάρα.

• Σκηνή 57^η(34': 03'' - 34':16'')(Εν μέρει συμβατή)

Ακούγεται η φωνή του Κοζάκου αξιωματικού, που διατάζει την ίππευση των λογχοφόρων ιππέων του. Η ίλη εξέρχεται γρήγορα από τη μονάδα της και προχωρά.

Το εν λόγω στοιχείο έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.8): «[...]Διάφοροι καλοπροαίρετοι ενημέρωσαν τους διοργανωτές πως, λίγο παρακάτω, μια ομάδα Κοζάκων επρόκειτο να αντισταθεί στους διαδηλωτές. Κάποιος είχε τηλεφωνήσει στο γειτονικό φαρμακείο κι είχε ενημερώσει για τη στημένη ενέδρα[...]».

Με τις παραπάνω σκηνές: 54, 55, 56 και 57 παίζεται το παιχνίδι «ένα - δυο» σε μια πετυχημένη κινηματογραφική αντίστιξη. Από τη μια πλευρά βρίσκεται η εφόρμηση και η οιονεί ίππευση του αρσενικού (Κομαρόφσκι) πάνω στο θηλυκό (Λάρα) και από την άλλη πλευρά η εφόρμηση της ίλης των ιππέων, πάνω στην πορεία των απεργών.

• Σκηνή 58^η(34': 17'' - 34':27'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Πάσα Αντίποφ είναι πρωτοπόρος στην πορεία των εργατών που κινείται με τη συνοδεία μουσικής μπάντας.

• **Σκηνή 59^η(34': 28'' - 34':42'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η ίλη της αστυνομίας με τον επικεφαλής αξιωματικό της έχει φράξει κάθετα το δρόμο και περιμένει τους διαδηλωτές που πλησιάζουν. Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει τότε στον επικεφαλής αξιωματικό και ειδικότερα στο σύμβολο του πηληκίου του, που εκφράζει την ισχύ και την αποφασιστικότητα του τσαρικού καθεστώτος απέναντι στους απεργούς - διαδηλωτές, και τότε στους έφιππους της τσαρικής αστυνομίας, οι οποίοι έχουν φράξει το δρόμο.

• **Σκηνή 60^η(34':43'' - 35':56'')**(Επινοημένη)

Η πορεία περνά κάτω από το μέγαρο του Αλεξάντερ Γκρομικό.

• **Σκηνή 61^η(34':57'' - 34':58'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει πάλι στον επικεφαλής της ίλης.

• **Σκηνή 62^η(34': 59'' - 35':04'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι Ζιβάγκο, ακούγοντας τη μουσική που έρχεται από το δρόμο, και όντας περίεργος να δει τι συμβαίνει, βγαίνει στο μπαλκόνι του σπιτιού. Από εκεί βλέπει αναστατωμένος από τη μια μεριά να προχωρούν οι διαδηλωτές με τα πανό και υπό τους ήχους της μουσικής μπάντας και από την άλλη πλευρά, στο βάθος του δρόμου, να στέκεται η φρουρά των Κοζάκων, έχοντας κλείσει το δρόμο.

• **Σκηνή 63^η(35':05'' - 35':16'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η πορεία των εργατών προχωρά μέσα στους δρόμους της Μόσχας και ο φακός εστιάζει στον Πάσα Αντίποφ που διευθύνει την προπορευόμενη μπάντα.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 8):«[...] όταν, ξαφνικά, ο άντρας που διεύθυνε τη χορωδία, οπισθοχωρώντας κι

ανεμίζοντας στον αέρα το κοζάκινο καπέλο του, το φόρεσε, σταμάτησε να διευθύνει, [...]».

• **Σκηνή 64^η(35':17'' - 35': 21'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο αξιωματικός διατάζει να υψωθούν τα ξίφη και να είναι έτοιμοι για εφόρμηση.

• **Σκηνή 65^η(35':22'' - 35': 25'')**(Εν μέρει συμβατή)

Κάποια στιγμή ο Πάσα Αντίποφ σταματά να διευθύνει τη μουσική μπάντα της πορείας και στρέφει τη ματιά του προς τους Κοζάκους, οι οποίοι έχουν φράξει το δρόμο, κρατώντας τα σπαθιά τους υψωμένα.

• **Σκηνή 66^η(35':26'' - 35':30'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η ίλη των ιππέων προχωρεί προς τους διαδηλωτές με σταθερό βηματισμό αλόγου.

• **Σκηνή 67^η(35': 31' - 35': 35'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η πορεία επιβραδύνει, ο Πάσα Αντίποφ κοντοστέκεται και είναι προβληματισμένος· καταλαβαίνει ότι η σύγκρουση με την Αστυνομία είναι πλέον αναπόφευκτη.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 8): «[...]όταν, ξαφνικά, ο άντρας που διευθύνε τη χορωδία, οπισθοχωρώντας κι ανεμίζοντας στον αέρα το κοζάκινο καπέλο του, το φόρεσε, σταμάτησε να διευθύνει, γύρισε την πλάτη του στους διαδηλωτές κι άρχισε να παρακολουθεί όσα έλεγαν οι διοργανωτές, που προχωρούσαν δίπλα του. Το τραγούδι έχασε το ρυθμό του και σιγά - σιγά ξεθώριασε. Στον παγωμένο δρόμο αντηχούσε μονάχα ο βηματισμός των ανδρώπων.[...]».

• **Σκηνή 68^η(35': 36'' - 35':40'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η ίλη των ιππέων της αστυνομίας επιταχύνει.

• Σκηνή 69^η(35':41''- 35':51'')(Εν μέρει συμβατή)

Η πορεία σε αναστάτωση, η ίλη των ιππέων της αστυνομίας εξακολουθεί να επιταχύνει, και οι διαδηλωτές τώρα αρχίζουν να οπισθοχωρούν έντρομοι και με φωνές.

• Σκηνή 70^η(35': 52''- 36':00'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο κινηματογραφικός φακός στρέφεται τότε πάνω στην ίλη που επιταχύνει και τότε πάνω στους διαδηλωτές που οπισθοχωρούν με κραυγές απόγνωσης. Ο Γιούρι παρακολουθεί τα συμβαίνοντα από το μπαλκόνι του σοκαρισμένος.

• Σκηνή 71^η(36':01''- 36':34'')(Επινοημένη)

Γίνεται πανδαιμόνιο. Ακούγονται οι απελπιστικές φωνές από τους οπισθοχωρούντες διαδηλωτές, πολλοί από τους οποίους σωριάζονται τραυματισμένοι. Ο κινηματογραφικός φακός δείχνει ένα πιστόλι να πέφτει στο δρόμο και τον Πάσα Αντίποφ που σκύβει και το παίρνει. Είναι το πιστόλι με το οποίο η Λάρα, αργότερα, θα πυροβολήσει τον Κομαρόφσκι, στο σπίτι των Σβεντίτσκι.

Πέφτουν, επίσης, κόρνα και τύμπανα της μουσικής μπάντας, τα οποία κυλιούνται στο χιονισμένο κατάστρωμα του παγωμένου δρόμου. Το μικρό παιδί της πορείας εμφανίζεται πάλι, αλλά αυτή τη φορά μόνο του, χωρίς συνοδό και κατατρομαγμένο.

Ο Γιούρι ψηλά από το μπαλκόνι του σπιτιού του αναστατωμένος ριγεί από την ωμότητα της τσαρικής αστυνομίας απέναντι στους διαδηλωτές, καθώς βλέπει να εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του όλο αυτό το φοβερό αιματοκύλισμα.

Ο Lean πολύ ευρηματικά από τη σκηνή 62, κατά την οποία η πορεία των εργατών διέρχεται κάτω από το μέγαρο των Γκρομικό, μέχρι και τη σκηνή 71, κατά την οποία συντελείται το αιματοκύλισμα των διαδηλωτών από την τσαρική αστυνομία, βάζει τον Γιούρι Ζιβάγκο να βιώνει όλο το παραπάνω γεγονός, ως αυτόπτη μάρτυρα από το μπαλκόνι του μεγάρου Γκρομικό.

Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής της κινηματογραφικής ταινίας, παρακολουθώντας, αφενός τις σκηνές της βίαιης και αιματηρής καταστολής της διαδήλωσης, και αφετέρου τις σοκαριστικές αντιδράσεις του Γιούρι Ζιβάγκο, βιώνει με μεγαλύτερη συγκίνηση αυτά τα κινηματογραφικά δρώμενα, και έτσι εντυπώνονται βαθύτερα μέσα του.

Επίσης, ο Lean, επειδή φροντίζει να μην τοποθετεί τα σημαντικά γεγονότα ασύνδετα, αλλά βάζοντάς τα σε μια νοητή σειρά, χρησιμοποιεί, οσάκις το θεωρεί σκόπιμο, την προτύπωση, αντιγράφοντας τη μυστηριώδη αυτή πρόδρομη κατάσταση, η οποία πολλές φορές δεν είναι άγνωστη στην πραγματική ζωή των ανθρώπων.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση έχει προτυπώσει όλο αυτό το γεγονός με τη σκηνή 44, όταν δηλαδή περνάει η διαδήλωση για πρώτη φορά κάτω από το μέγαρο Γκρομικό, τότε βάζει το Γιούρι Ζιβάγκο να βγαίνει στο μπαλκόνι, να τον ακολουθεί η Άννα Ιβάνοβνα και μαζί να παρακολουθούν με ενδιαφέρον τη μεγάλη ειρηνική διαδήλωση των εργατών, σχολιάζοντας μάλιστα ευνοϊκά τα συνθήματα που αναγράφονται στα πανό των διαδηλωτών.

• Σκηνή 72^η(36':35'' - 36':51'')(Επινοημένη)

Από το πανδαιμόνιο και τις φωνές των απελπισμένων απεργών-διαδηλωτών ξυπνά ο Αλεξάντερ Γκρομικό και βγαίνει στο μπαλκόνι αναστατωμένος, για να δει τι ακριβώς συμβαίνει. Ρωτά τον Ζιβάγκο, αλλά εκείνος δεν

μπορεί να αρθρώσει λέξη. Ο Γιούρι μπαίνει γρήγορα στο σπίτι, αφήνοντας τον Γκρομικό στο μπαλκόνι.

• **Σκηνή 73^η (36': 52'' - 37': 02'')** (Εν μέρει συμβατή)

Οι τελευταίοι έφιπποι αστυνομικοί αποχωρούν γρήγορα, ενώ στο κατάστρωμα του δρόμου βρίσκονται πολλοί διαδηλωτές θανάσιμα ή σοβαρά τραυματισμένοι.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.8): «[...] Στην άκρη σ' ένα καλντερίμι, ένας άντρας σερνόταν κάτω με το κεφάλι σπασμένο. Κάποιοι ιππείς ανηφόριζαν σε παράταξη. Επέστρεφαν από την άκρη του δρόμου, απ' όπου είχαν μόλις ολοκληρώσει την έφοδο στους διαδηλωτές.[...]».

• **Σκηνή 74^η (37': 03'' - 37': 12'')** (Επινοημένη)

Ο Ζιβάγκο εξέρχεται γρήγορα από το σπίτι του στο δρόμο, για να περιθάλψει τραυματίες. Ο φακός εστιάζει σε μια λίμνη αίματος μέσα στο χιονισμένο δρόμο, η οποία καλύπτεται από τις νιφάδες χιονιού, που αρχίζουν να πέφτουν στο κατάστρωμα.

Το στοιχείο, με τη λίμνη αίματος, έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 8): «[...] Ξαφνικά, ο ήλιος που είχε κρυφτεί, πίσω από τα σπίτια πρόβαλε από τη γωνία κι άρχισε να φανερώνει ό,τι κόκκινο υπήρχε στο δρόμο: τα κόκκινα κασκέτα των δραγόνων, το πανί μιας παρατημένης κόκκινης σημαίας, τα ίχνη από το αίμα που απλώνονταν στο χιόνι σα λεπτές κοκκινωπές κλωστούλες και στίγματα.[...]».

• **Σκηνή 75^η (37': 15'' - 37': 25'')** (Επινοημένη)

Η άμαξα φτάνει πρώτα στο σπίτι του Κομαρόσφκι. Αυτός κατεβαίνει και με συγκρατημένη αδιαφορία καληνυχτίζει τη Λάρα, κάνοντας νόημα στον αμαξά να συνεχίσει το

δρομολόγιό του, ώστε να πάει τη νεαρή κοπέλα στο σπίτι της.

• **Σκηνή 76^η(37':26'' - 37':29'')**(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι μένει σκεπτικός για λίγο, δείχνει μάλλον ευχαριστημένος για την εξέλιξη της σχέσης του με τη Λάρα, και ακολούθως εισέρχεται στο σπίτι του.

• **Σκηνή 77^η(37':30'' - 38':33'')**(Επινοημένη)

Μια δύναμη της αστυνομίας συγκεντρώνει νεκρούς και τραυματίες σε κára. Ο επικεφαλής αξιωματικός βλέποντας το γιατρό Ζιβάγκο να περιθάλλπει κάποιον τραυματία, φωνάζει ότι η υπηρεσία του θα φροντίσει όσους έχουν ανάγκη και επομένως όλοι οι άλλοι θα πρέπει να αποχωρίσουν για τα σπίτια τους.

Ο Ζιβάγκο αδιαφορεί και συνεχίζει να περιδένει το πόδι κάποιας διαδηλώτριας, που κείτεται στο κατάστρωμα του δρόμου. Τον πλησιάζει, τότε, ένας δεύτερος έφιππος αξιωματικός και τον διατάσσει αυστηρά να απομακρυνθεί αμέσως, διαφορετικά θα τον συλλάβει.

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό, που εν τω μεταξύ έχει κατεβεί και αυτός στο δρόμο, και βρίσκεται δίπλα στον Γιούρι, τον παρακαλεί να υπακούσει, και του υπενθυμίζει ότι την αυριανή μέρα θα φθάσει η Τόνια από το Παρίσι. Με βαριά καρδιά ο Γιούρι αφήνει τον τραυματία και μπαίνει σπίτι μαζί με τον μέλλοντα πεθερό του. Τα κára της αστυνομίας απέρχονται, έχοντας ήδη μαζέψει όλους τους νεκρούς και τους τραυματίες της διαδήλωσης.

• **Σκηνή 78^η(38':34'' - 38':56'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Η νεαρή Λάρα μπαίνει στο ατελιέ - σπίτι της, κλείνει την πόρτα και κοιτάζει ενοχικά τον εαυτό της στον καθρέπτη,

αναστατωμένη και μπερδεμένη μέσα της. Νιώθει ότι έχει πιαστεί για τα καλά στα ερωτικά δίχτυα του Κομαρόφσκι.

Ο Lean, για να υπογραμμίσει αυτή την παγίδευση της Λάρας έχει πλάνο στον καθρέπτη του ατελιέ σε κατεύθυνση άνοψης, με αποτέλεσμα να προβάλλεται μέσα στο κάτοπτρο, ταυτόχρονα τόσο το σώμα και η μορφή της Λάρας, εξουθενωμένης, όσο και το σιδερένιο υαλοστάσιο της οροφής από πάνω της, που τονίζει σαν σε σιδερένιο δίχτυ τον «ψυχρή και σώματι» εγκλωβισμό της Λάρας.

Η σκηνή έχει ληφθεί από τα μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 12): «[...]και μόνο όταν έφτασε στο σπίτι κατάλαβε τι είχε συμβεί. Στο σπίτι όλοι κοιμόντουσαν. Παρασύρθηκε πάλι σε σκέψεις, κι έτσι όπως ήταν αφηρημένη κάθισε στο κομοδίνο της μητέρας της φορώντας το ανοιχτό γαλάζιο, σχεδόν άσπρο, φόρεμα με τις δαντέλες και το μακρύ βουάλ που είχε δανειστεί για τον αποκριάτικο χορό.

Ήταν καθισμένη μπροστά στον καθρέπτη, αλλά δεν έβλεπε το είδωλό της. Σταύρωσε τα χέρια της πάνω στο κομοδίνο κι ακούμπησε πάνω το κεφάλι της. Αν η μητέρα της μάθαινε τι είχε συμβεί, θα την σκότωνε. Θα τη σκότωνε κι ύστερα θ' αυτοκτονούσε.»

• Σκηνή 79^η(38':57'' - 39':11'')(Επινοημένη)

Το τρένο από το Παρίσι εισέρχεται αργά στο στεγασμένο σιδηροδρομικό σταθμό της Μόσχας. Η Τόνια Γκρομίκο έχει βγάλει το κεφάλι της έξω από το παράθυρο του κουπέ της, αναζητώντας να δει τους οικείους της. Ξαφνικά διακρίνει ανάμεσα στο πλήθος τον Γιούρι και του φωνάζει δυνατά. Το ίδιο κάνει ο Γιούρι, μόλις την αντιλαμβάνεται και τρέχει στην αποβάθρα, παράλληλα με το τρένο.

• **Σκηνή 80^η(39':12'' - 39':15'')**(Επινοημένη)

Οι γονείς της Τόνιας κάθονται λίγο πιο πέρα σε ένα παγκάκι του σταθμού, γιατί η Άννα Ιβάνοβνα, είναι άρρωστη και καταπονημένη.

• **Σκηνή 81^η(39':16'' - 39':22'')**(Επινοημένη)

Καθώς το τρένο ετοιμάζεται να σταματήσει, ο Αλεξάντερ Γκρομικό σηκώνεται και κατευθύνεται προς το μέρος του Γιούρι, για να υποδεχτεί και αυτός την λατρεμένη κόρη του με λαχτάρα.

• **Σκηνή 82^η(39':23'' - 39':35'')**(Επινοημένη)

Μόλις σταματά το τρένο, η Τόνια κατεβαίνει τα σκαλιά του βαγονιού και αγκαλιάζει θερμά τον Γιούρι, που είναι χαρούμενος κι εντυπωσιασμένος από την όλη παρουσία της. Λίγο πιο εκεί στέκεται ο πατέρας της.

• **Σκηνή 83^η(39':36'' - 40':05'')**(Επινοημένη)

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό αγκαλιάζει με έκδηλη συγκίνηση την κόρη του, καθώς και η ίδια τον πατέρα της και κατευθύνονται, αρχικά, μαζί και αργά προς τη μητέρα της. Στη συνέχεια, όμως, η Τόνια τρέχει προς τη μητέρα της, η οποία βρίσκεται καθισμένη στο παγκάκι του σταθμού, χωρίς πολύ κουράγιο. Μάνα και κόρη αγκαλιάζονται επίσης με έκδηλη συγκίνηση.

Το στοιχείο της καταβεβλημένης Άννας Ιβάνοβνα έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.2): «Όλο τον Νοέμβριο του 1911 η Άννα Ιβάνοβνα τον πέρασε στο κρεβάτι. Υπέφερε από πνευμονία».

• **Σκηνή 84^η(39':36'' - 40':18'')**(Επινοημένη)

Η Άννα Ιβάνοβνα λέει στην Τόνια να κάνει μια στροφή, για να την καμαρώσει, ενώ ο Αλεξάντερ Γκρομικό έχει και

αυτός πλησιάζει και η οικογένεια είναι πλέον όλη μαζί στο σταθμό.

• **Σκηνή 85^η(40':19'' - 40':26'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι έχει ήδη φροντίσει για τη μεταφορά των αποσκευών που δεν είναι και λίγες, δεδομένου ότι η Τόνια έχει κάνει πολλά ψώνια στο Παρίσι. Οι αχθοφόροι του σταθμού τα κουβαλούν προς την έξοδο.

• **Σκηνή 86^η(40':27'' - 40':35'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι φτάνει στην οικογένεια Γκρομικό. Ή Άννα Ιβάνοβνα μιλά στην Τόνια, για το πόσο γοητευτικός είναι ο Γιούρι. Και για να αλλάξει τη κουβέντα ο Αλεξάντερ Γκρομικό προτείνει να προχωρήσουν για την έξοδο. Η Άννα Ιβάνοβνα ζητά από την Τόνια και το Γιούρι να προχωρήσουν μπροστά.

• **Σκηνή 87^η(40':36'' - 40':53'')**(Επινοημένη)

Η Τόνια με τον Γιούρι προχωρούν μπροστά και οι γονείς της τους ακολουθούν. Η Άννα Ιβάνοβνα ευχαριστείται και καμαρώνει το νεαρό ζευγάρι που έχει βρεθεί ξανά μαζί. Η Τόνια, καθώς περπατούν προς την έξοδο, βγάζει και δίνει ένα αντίτυπο γαλλικής εφημερίδας, που έχει καλές κριτικές για τα ποιήματα του Γιούρι Ζιβάγκο. Ο Γιούρι φαίνεται πολύ ικανοποιημένος.

• **Σκηνή 88^η(40':54'' - 41':05'')**(Επινοημένη)

Τη θερμή στάση του ζευγαριού σχολιάζει η Άννα Ιβάνοβνα και την ερμηνεύει ως ταίριασμα των δυο νέων. Ο σύζυγός της, Αλεξάντερ Γκρομικό, την επαναφέρει αμέσως στην πραγματικότητα.

Ενώ μέχρι τώρα στο κινηματογραφικό έργο υπάρχουν πολλές σκηνές με τη Λάρα και τον Γιούρι Ζιβάγκο, εντούτοις λείπει

παντελώς από την ταινία η τρίτη κορυφή του ιψενικού τριγώνου, η Τόνια Γκρομικό. Οι μόνες σκηνές (έξι τον αριθμό: 20, 22, 25, 26, 27 και 28) όπου εμφανίζεται η Τόνια, αλλά ως μικρό κοριτσάκι, είναι αυτές που αναφέρονται στην κηδεία της μητέρας του Γιούρι Ζιβάγκο.

Ο Lean για να δικαιολογήσει κατά κάποιο τρόπο την εμφανή απουσία της Τόνιας, εφευρίσκει το Παρίσι ως τόπο διαμονής της για κάποιους λόγους, τους οποίους, βεβαίως, δεν χρειάζεται να αναφέρει, και τώρα με τη σκηνή 79 φέρνει την Τόνια στο προσκήνιο, με την άφιξή της, με το τρένο της γραμμής Παρισίων - Μόσχας, στο σιδηροδρομικό σταθμό της Μόσχας.

Για να τονίσει, όμως, τη σπουδαιότητα της παρουσίας της, προαναγγέλει την άφιξή της από το Παρίσι σε δυο προηγούμενες σκηνές, την 38 και 77. Στην πρώτη σκηνή(38) μέσω της Άννας Ιβάνοβνα, όταν αυτή πληροφορεί τον Γιούρι ότι η Τόνια θα αφιχθεί σε ένα μήνα από το Παρίσι και μάλιστα αυτή η προαναγγελία τοποθετείται για λόγους εξισορρόπησης την ίδια μέρα που στο κινηματογραφικό έργο εμφανίζεται για πρώτη φορά η από κοινού παρουσία Γιούρι-Λάρας στο τραμ, έστω και αν οι δυο τους τότε δεν γνωρίζονται καθόλου.

Και στη δεύτερη σκηνή(77) μέσω του Αλεξάντερ Γκρομικό, ο οποίος υπενθυμίζει στον Γιούρι, για την επικείμενη άφιξη της Τόνιας, καθώς αυτός βρίσκεται στο δρόμο και περιθάλπει κάποιο τραυματία διαδηλωτή και παράλληλα απειλείται από αξιωματικό της Αστυνομίας με σύλληψη, εάν δεν αποχωρήσει εγκαίρως από εκεί.

Η επινόηση της παραμονής της Τόνιας στο Παρίσι και η άφιξή της, σιδηροδρομικώς, γίνεται κυρίως για να μπορέσει ο Lean να διαχειριστεί κινηματογραφικά τα αναφερόμενα στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος τρίτο, κεφάλαιο 4),

όπου αναφέρονται κάποια σημαντικά σημεία της υπόθεσης, όπως: η ασθένεια της Άννας Ιβάνοβνα, η παραγγελία των επίσημων ενδυμάτων της Τόνιας και του Γιούρι, προκειμένου να κάνουν την επίσημη από κοινού εμφάνισή τους στην υψηλή κοινωνία της Μόσχας κατά το χριστουγεννιάτικο ρεβεγιόν στο σπίτι των Σβεντίτσκι, καθώς και η λαχτάρα της Άννας Ιβάνοβνα να τους δει ενωμένους με τα δεσμά του γάμου, πιστεύοντας βαθιά μέσα της ότι οι δυο αυτοί νέοι ταιριάζουν μεταξύ τους και είναι πλασμένοι ο ένας για τον άλλο.

Ειδικότερα, στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ. 4) μεταξύ άλλων αναφέρονται και τα εξής: «[...] Τα δυο ρούχα έφθασαν από το ραφείο και τη μοδίστρα την ίδια μέρα. Ο Γιούρα κι η Τόνια τα δοκίμασαν, έμειναν ικανοποιημένοι και δεν είχαν προλάβει να τα βγάλουν, όταν φάνηκε η Γιεγκόροβνα, για να τους πει, πως η Άννα Ιβάνοβνα τους ζητούσε στο δωμάτιό της. Έτσι ντυμένοι, με τα καλντούρια τους ρούχα, πήγαν να τη δουν.

Αμέσως μόλις μπήκαν στο δωμάτιό της, η Άννα Ιβάνοβνα ανασηκώθηκε, στηρίχθηκε στον αγκώνα της, τους κοίταξε από το πλάι, τους έκανε νόημα να κάνουν μια στροφή, για να τους δει καλύτερα, και είπε: “Πολύ ωραία. Υπέροχα. Δεν ήξερα πως είναι κιόλας έτοιμα. Για γύρισε λίγο Τάνια, να σε δω καλύτερα”[...].

Ο Γιούρα και η Τάνια έτρεξαν αμέσως κοντά της. Στάθηκαν κοντά στο κρεβάτι κι οι ώμοι τους ακουμπούσαν. Χωρίς να σταματήσει να βήχει, η Άννα Ιβάνοβνα έπιασε τα χέρια τους, τα ένωσε και τα κράτησε για λίγο έτσι, ενωμένα. Ύστερ’ από λίγο, ξαναβρίσκοντας τη φωνή και την αναπνοή της, του είπε: “Αν πεθάνω, εσείς να μη χωρίσετε. Είστε πλασμένοι ο ένας για τον άλλον. Να παντρευτείτε. Τώρα είναι σα να σας έβαλα να δώσετε λόγο”, πρόσθεσε κι άρχισε να κλαίει.»

Και όλα αυτά λοιπόν τα διηγείται κινηματογραφικά ο Lean όχι στο εσωτερικό ενός δωματίου, αντιγράφοντας το μυθιστόρημα, πράγματα που θα φαίνονταν μάλλον ανιαρά και άχρωμα, αλλά τοποθετώντας τα στο κεντρικό σιδηροδρομικό της Μόσχας κάτω από την εντυπωσιακή μεταλλική στέγη του σταθμού, με την άφιξη ενός επιβατικού τρένου από το Παρίσι.

Με το παγκάκι να παίζει το ρόλο του κρεβατιού της Άννας Ιβάνοβνα, που μόλις έχει αρχίσει να συνέρχεται από την αρρώστια της.

Με το εντυπωσιακό φόρεμα της Τόνιας και τα εντυπωσιακά επιπλέον πλούσια ψώνια της από το κέντρο της μόδας, το Παρίσι, που τα μεταφέρουν μάλιστα δυο βαστάζοι-μεταφορείς του σιδηροδρομικού σταθμού υπό την επίβλεψη του Γιούρι Ζιβάγκο.

Με τις εντυπώσεις της Άννας Ιβάνοβνα για τα φορέματα της κόρης της.

Με το πλησίασμα των ώμων Γιούρι-Λάρας και το επακόλουθο σχόλιο και καμάρωμα της Άννας Ιβάνοβνα για το ταίριασμα της Τόνιας και του Γιούρι.

Η ιδέα του Παρισιού, πιθανόν να προήλθε από το γεγονός ότι στο υπόψη κεφάλαιο 4 αναφέρεται, με διαφορά λίγων γραμμών, αφενός η παραγγελία ραψίματος ρούχων για την debutante της Τόνιας και αφετέρου το Παρίσι, στο οποίο σύμφωνα με τον ισχυρισμό του Γιούρι Ζιβάγκο προς την Άννα Ιβάνοβνα, ζούσε μια μακρινή του συγγενής, η Αλίσ Ζιβάγκο, που φαινόταν ότι είχε αξιώσεις πάνω στη διαθήκη του Αντρέγιεβιτς Ζιβάγκο, πατέρα τού Γιούρι.

Εξάλλου, οι σκηνές με το τρένο από το Παρίσι λειτουργούν και ως προτύπωση ενός άλλου μεγάλου ταξιδιού, που θα συμβεί αργότερα και θα αλλάξει ριζικά τις

ζωές της οικογένειας Ζιβάγκο - Γκρομικό, και επιπλέον δείχνουν τις μεγάλες αντιθέσεις και αλλαγές που θα συμβούν αργότερα.

Συγκεκριμένα, στις σκηνές 79 έως και 88 το τρένο φτάνει από το Παρίσι στη Μόσχα, είναι πολυτελές και η Τόνια κατεβαίνει καλοντυμένη με πολλές και πολυτελείς αποσκευές και όλοι μαζί απέρχονται στο σπίτι τους στη Μόσχα χαρούμενοι και ευτυχισμένοι.

Στις σκηνές, όμως, 205 έως και 211 που θα ακολουθήσουν έχουμε αναχώρηση από τη Μόσχα προς τα Ουράλια. Η κατάσταση εδώ δεν είναι χαρούμενη και ευτυχής, αλλά δραματική. Στις αποσκευές δεν φαίνεται χιλιδή, αλλά η φτώχεια και αντί για ευτυχισμένα χαμόγελα υπάρχει θλίψη στα πρόσωπα και αγωνία τόσο για την επιβίβαση στο τρένο, όσο και για το ταξίδι και τον προορισμό.

Αυτές οι αντιθέσεις των παραπάνω σκηνών προσθέτουν σίγουρα κινηματογραφική ενάργεια, που όχι μόνο κρατούν ζωντανό το ενδιαφέρον του θεατή, αλλά και του προσφέρουν βαθιές εντυπώσεις, έτσι ώστε ο ίδιος να μπορεί να ανακαλέσει και να αναστοχαστεί, αργότερα, περισσότερο πάνω στο κινηματογραφικό έργο και στη βαθύτερη υπόθεσή του.

• **Σκηνή 89^η(41':06''- 41':33'')**(Επινοημένη)

Η Λάρα, ενώ εξέρχεται από το ατελιέ με ένα θρησκευτικό βιβλίο στο χέρι, αντιλαμβάνεται έναν επισκέπτη έξω από την πόρτα. Νομίζει ότι είναι ο Κομαρόφσκι, αλλά στην πραγματικότητα είναι ο Πάσα Αντίποφ, ο οποίος της ζητά να του ανοίξει για κάποιο σημαντικό ζήτημα.

• **Σκηνή 90^η(41':34''- 42':04'')**(Επινοημένη)

Η Λάρα τού ανοίγει και μόλις τον βλέπει με τη σπαθιά στο πρόσωπό του, τρομάζει. Τον ρωτά, πώς το έπαθε. Αυτός της απαντά ότι ένας δραγόνος τον τραυμάτισε. Τον παίρνει

από το χέρι και τον οδηγεί στο εσωτερικό του ατελιέ, λέγοντάς του ότι η μητέρα της κοιμάται.

• **Σκηνή 91^η(42':04'' - 43':28'')**(Επινοημένη)

Η Λάρα προτείνει στον Πάσα να πάει σε κάποιο νοσοκομείο. Αυτός αρνείται και της ζητά ιώδιο, για να καθαρίσει την πληγή του. Η Λάρα αναστατωμένη του δίνει ένα μπουκάλι με ιώδιο. Αυτός περιχύνει το φαρμακευτικό υγρό πάνω στην πληγή του, στο αριστερό του μάγουλο, και της εξηγεί ότι είναι αδύνατο να πάει για νοσηλεία σε νοσοκομείο, επειδή κινδυνεύει να συλληφθεί.

Ο Πάσα, μάλιστα, της δίνει το περιστροφό του για να το κρύψει, επειδή υπάρχει κίνδυνος να τον ελέγξει αργά ή γρήγορα η αστυνομία. Νέο σοκ για τη Λάρα, που έντρομη του προτείνει να το πετάξει. Εκείνος της εξηγεί ότι αυτό το όπλο θα χρειαστεί, δεδομένου ότι η αστυνομία χτυπάει ακόμα γυναίκες και μικρά παιδιά.

Τελικά, η Λάρα δέχεται, νιώθοντας ίσως και ένοχη, επειδή καθώς αυτή γλεντούσε εκείνο το βράδυ με τον Κομαρόφσκι, οι απεργοί διαδήλωναν κάτω στο δρόμο και στη συνέχεια ποδοπατήθηκαν και αιματοκυλίστηκαν στους παγωμένους δρόμους της Μόσχας από την τσαρική αστυνομία.

Εδώ αξίζει να σημειώσουμε την εικαστική πινελιά αυτής της σκηνής και της προηγούμενης(90). Συγκεκριμένα, ο χρωματισμός της εξώπορτας του ατελιέ της Αμαλίας Γκισάρ είναι μωβ. Μωβ μπλαβί, όμως, είναι και το πρόσωπο (αριστερό μάτι και αριστερό μάγουλο) του Πάσα από το κτύπημα του δραγόνου. Μωβ είναι η βάση ενός γυναικείου καπέλλου που βρίσκεται επάνω σε ένα μικρό τραπεζάκι ροτόντα και επίσης μωβ χρώματος είναι και κάποια

μαξιλαράκια που βρίσκονται στον καναπέ, όπου κάθεται ο τραυματίας Πάσα πριν περιχύσει ιώδιο στο πρόσωπό του.

• Σκηνή 92^η(43':29'' - 44':00'')(Επινοημένη)

Τη στιγμή που η Λάρα παίρνει στα χέρια της το πιστόλι του Πάσα, ακούγεται η φωνή της μητέρας της, η οποία εν τω μεταξύ έχει σηκωθεί από το κρεβάτι της και κατευθύνεται προς την κόρη της, για να δει τι συμβαίνει.

Ο Πάσα κρύβεται προς στιγμήν, η Λάρα χώνει γρήγορα το περίστροφο κάτω από ένα μεγάλο μαξιλάρι και εξηγεί στη μητέρα της ότι πρόκειται για την παρουσία του Πάσα, αλλά η Αμαλία Γκισάρ έχει άλλη έγνοια στο μυαλό της· ενδιαφέρεται πιο πολύ να μάθει, γιατί άργησε τόσο πολύ το προηγούμενο βράδυ με τον Κομαρόφσκι.

Η Λάρα προσπαθεί να δικαιολογηθεί όπως - όπως. Η υποψία της μητέρας της, όμως, μεγαλώνει ακόμα περισσότερο, καθώς βλέπει τη Λάρα να έχει στα χέρια της μια Αγία Γραφή και μαθαίνει από την ίδια ότι θα πάει στην εκκλησία. Έχει αρχίσει να υποσιάζεται πλέον για τη σχέση της κόρης της με τον Κομαρόφσκι και αποχωρεί για το δωμάτιό της προβληματισμένη.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.6) το πιστόλι δεν είναι του Πάσα Αντίποφ, αλλά του αδελφού της Λάρας, του Ρόντια, ο οποίος προκειμένου να εξασφαλίσει χρηματική βοήθεια από την αδελφή του, της λέει ότι θα αυτοκτονήσει.

«Η Λάρα έκανε μια παύση κι ύστερα είπε με ύφος ψυχρό κι αποξενωμένο. “Καλά, θα προσπαθήσω να κάνω κάτι, Έλα αύριο. Και να μου φέρεις και το περίστροφο με το οποίο σκόπευες ν’ αυτοκτονήσεις. Θα μου το φέρεις και θα μου το δώσεις, να το έχω εγώ, δικό μου. Μαζί με τις σφαίρες του,

όμως. Μην το ξεχάσεις". Το ποσό αυτό η Λάρα το δανείστηκε από τον Κολογκρίβοφ.»

Επιπροσθέτως, με τις παραπάνω σκηνές 32 έως και 92, συντίθεται μια πολιτικοκοινωνικής χροιάς κινηματογραφική ακολουθία μέσα στο εν λόγω έργο, με τη ανάδειξη αφενός του επιπέδου ζωής και των ηθών των ανώτερων κοινωνικών τάξεων της προεπαναστατικής Ρωσίας και αφετέρου των αγώνων των εργατών.

• **Σκηνή 93^η(44':01'' - 44':26'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Λάρα έχει επισκεφτεί την εκκλησία και εκεί σε μια γωνιά του ναού εξομολογείται το αμάρτημά της στον ιερέα. Ο ιερέας της λέει ότι η δύναμη της σάρκας είναι μεγάλη και μόνο με το γάμο δαμάζεται.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 17), όπου σε γενικές γραμμές αναφέρονται τα εξής: Η Λάρα παρότι δεν ήταν θρήσκα, πήγαινε στην εκκλησία πότε - πότε, γιατί την ανάπαυε ο λόγος του Θεού. Εκεί έψελνε ο Προβ Αφανάσιεβιτς, μακρινός συγγενής της Μάρθας Γκαβρίλοβνα Τιβέρζιν, σύμφωνα με τη φίλη της Λάρας Όλιας Ντέμινα (μοδίστρας μαθητευόμενης στο ατελιέ της μητέρας της Λάρας), εγγονής της γριάς Μάρθας Τιβέρζιν.

Όση ώρα λοιπόν περίμενε να ανάψει κεριά, άκουγε τους μακαρισμούς, ώσπου ξαφνικά τινάχτηκε και σταμάτησε. Πίστευε ότι ήταν για εκείνη τα λόγια που άκουγε: «*Μακάριοι οι πτωχοί τῷ πνεύματι...Μακάριοι οἱ θρηνοῦντες... Μακάριοι οἱ πεινῶντες καὶ διψῶντες δικαιοσύνην... Μακάριοι οἱ δεδιωγμένοι ἕνεκεν δικαιοσύνης, ὅτι αὐτῶν ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν*».

• **Σκηνή 94^η(44':27'' - 44':36'')**(Επινοημένη)

Μετά τις συμβουλές του ιερέα η Λάρα απέρχεται από το ναό. Το πλάνο είναι από ψηλά. Η Λάρα καθώς κατεβαίνει

τα σκαλιά φαίνεται ανάμεσα στους δυο τρούλλους. Λίγο πιο πέρα περνάει μια άμαξα, που παραπέμπει στην άμαξα της ... «αμαρτίας» της, η οποία προχωρά προς την κατεύθυνση που ακολουθεί και η Λάρα.

Το τελευταίο φαίνεται, ίσως, σαν κάτι να σημαίνει, σαν κάτι να προτυπώνει γι' όλα όσα θα ακολουθήσουν στη συνέχεια μεταξύ Λάρας και Κομαρόφσκι.

• **Σκηνή 95^η(44':37''- 44':50'')**(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι, ο οποίος έχει στήσει τη Λάρα να περιμένει για πολλή ώρα σε ένα δωμάτιο κάποιου πολυτελούς ξενοδοχείου, ανεβαίνει επιτέλους βιαστικά τις σκάλες.

• **Σκηνή 96^η(44':51''- 45':01'')**(Επινοημένη)

Ο υπάλληλος του ξενοδοχείου, μόλις φτάνει εκεί ο Κομαρόφσκι, τον ειδοποιεί και τον κατευθύνει στο δωμάτιο, όπου τον περιμένει η νεαρή Λάρα.

• **Σκηνή 97^η(45':02''- 45':15'')**(Επινοημένη)

Η Λάρα φορώντας ένα καινούργιο φόρεμα στο κόκκινο της φωτιάς, με μαύρο ρέλι και μαύρα γάντια, που παραπέμπει στα χρώματα της αμαρτίας, μόλις βλέπει τον Κομαρόφσκι να καταφτάνει, του παραπονιέται έντονα.

• **Σκηνή 98^η(45':15''- 45':20'')**(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι, αντί για άλλη απάντηση, τη ρωτάει απλά, εάν παρήγγειλε ποτό, το οποίο θεωρεί ως το πιο κατάλληλο μέσο, για τέτοιες περιπτώσεις.

• **Σκηνή 99^η(45':21''- 45':56'')**(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι κάθεται στον καναπέ και ζητά από τη Λάρα να φέρει μια στροφή γύρω από τον εαυτό της, για να θαυμάσει το φόρεμά της, το οποίο είχε διαλέξει και αγοράσει φαίνεται ο ίδιος. Αυτή γυρίζει και τέλος βάζει τα χέρια της μπροστά εν είδει V(αρχικό του όνομα Βίκτωρ),

σαν να προτυπώνει την επιτυχία της πολιορκίας του Κομαρόφσκι. Στη συνέχεια, της κάνει νόημα να καθίσει δίπλα του. Της λέει ότι έχει πιά μεγαλώσει και τη ρωτάει με κυνισμό και ειρωνία, εάν το ραντεβού τους αυτό το γνωρίζει η μητέρα της, πράγμα που τη φέρνει σε δύσκολη θέση.

Ο Lean, προκειμένου να πετύχει ώστε και η περιφορά της Λάρας γύρω από τον εαυτό της για την επίδειξη του κόκκινου φορέματός της και οι αντιδράσεις του Κομαρόφσκι καθώς αυτός παρατηρεί τη Λάρα, να γίνουν ταυτόχρονα αντιληπτές από το κινηματογραφικό θεατή, τοποθέτησε με ευρηματικότητα όρθιο καθρέπτη στο χώρο. Υπάρχουν έτσι, δυο άξονες παρατήρησης ένας εσωτερικός από τον Κομαρόφσκι προς τη Λάρα και ένας εξωτερικός από το θεατή προς τον καθήμενο Κομαρόφσκι και την όρθια Λάρα «έν κατόπτρῳ».

Την τεχνική των δυο αυτών αξόνων όρασης (εσωτερικού και εξωτερικού) την έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο Lean και σε προηγούμενες σκηνές, όπως στην 62 και την 71, βάζοντας τον Γιούρι Ζιβάνκο να στέκεται στο μπαλκόνι του σπιτιού του και να παρακολουθεί τη πορεία-διαδηλώση των εργατών.

Στην πρώτη περίπτωση παρακολουθεί τη διάβαση της πορείας των διαδηλωτών, κάτω από τους ήχους μουσικής μπάντας, και στη δεύτερη περίπτωση το αιματοκύλισμα των διαδηλωτών. Μόνο που στις περιπτώσεις αυτές αντί για οπτικό κάτοπτρο χρησιμοποιεί «μουσικό κάτοπτρο» - «ηχείο», και συγκεκριμένα στην πρώτη περίπτωση είναι οι ήχοι της μουσικής μπάντας που ακούγονται, ενώ στη δεύτερη περίπτωση είναι οι έξαλλες κραυγές και φωνές απόγνωσης των διαδηλωτών, καθώς αυτοί τρέχουν να σωθούν όπως - όπως από τα υψωμένα ξίφη της τσαρικής αστυνομίας, η οποία επιτίθεται με ωμότητα εναντίον τους.

• Σκηνή 100^η(45':57''- 46':13'')(Επινοημένη)

Ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς ζητά με προσποιητή ευγένεια την άδεια να καπνίσει και κατευθύνεται στο κηροπήγιο που υπάρχει στο δωμάτιο, για να ανάψει το πούρο του. Τη ρωτά, για να το επιβεβαιώσει και η ίδια, εάν της αρέσει η οσμή του πούρου. Μια ερώτηση με σεξουαλικό προφανώς υπονοούμενο. Την ίδια ώρα την πλησιάζει και της προσφέρει ένα ποτήρι με ποτό.

• Σκηνή 101^η(46':14''- 46':37'')(Επινοημένη)

Την αναγκάζει να πιεί περισσότερο, για να καμφθούν οι αντιστάσεις της. Η Λάρα υποκύπτει.

• Σκηνή 102^η(46':38''- 47':28'')(Επινοημένη)

Στη συνέχεια, την περιπαίζει και την ειρωνεύεται, της λέει ότι όλα γίνονται σε γνώση της μητέρας της και ότι είναι μια μικρή υποκρίτρια. Η Λάρα εξοργίζεται, τον σκαμπιλίζει και σηκώνεται για να φύγει. Αυτός της λέει με σιγουριά ότι πάντα θα επιστρέψει. Και καθώς είναι μαίτρ στις γυναίκες, σηκώνεται, την τελευταία στιγμή, την πλησιάζει με μια διάθεση συνδιαλλαγής και πόθου, και πλέον ο δρόμος για την κατάκτηση του νέου ερωτικού κάστρου του, είναι ανοικτός.

Η επιλογή του χώρου όπου συναντά ο Κομαρόφσκι τη νεαρή Λάρα έχει επιλεγεί με εξαιρετικό τρόπο από τον Lean. Είναι ένας χώρος μικρός, χωρίς παράθυρα με πολυτελή όμως διακόσμηση, βαριές κουρτίνες, μεγάλους καθρέπτες με διασταυρούμενες κατοπτρικές κατευθύνσεις, με κηροπήγιο και ευρύχωρο καναπέ, κατάλληλος χώρος αγοραίας ηδονής για ανθρώπους της υψηλής κοινωνίας. Λειτουργεί ως χώρος παγίδευσης και μύησης στη σαρκική ηδονή για τη νεαρή Λάρα.

Πέρα από το χώρο είναι και ο αριστοτεχνικός τρόπος του Κομαρόφσκι, ο οποίος θα κάμψει τις όποιες αντιστάσεις της νεαρής Λάρας. Αρχικά ο Βίκτωρ Ιππολίτοβιτς την αφήνει επίτηδες να περιμένει για μια ώρα μόνη της κλεισμένη μέσα στο δωμάτιο, φέρνοντάς της μεγάλο εκνευρισμό και αντί άλλης δικαιολογίας της απαντά ότι αυτή απλά έπρεπε να είχε παραγγείλει, υπονοώντας, δηλαδή, ότι έτσι κάνουν όλες οι γυναίκες που έρχονται σε τέτοιους χώρους, για να παίξουν το ρόλο του σκεύους ηδονής.

Στη συνέχεια, της ζητά να δείξει το φόρεμά της που λειτουργεί ως μια πρώτη έκθεση του σώματός της μπροστά του. Είναι ένα φόρεμα δώρο του Κομαρόφσκι που λειτουργεί και αυτό ως ένα είδος πρόσθετης πίεσης πάνω της.

Κατόπιν υπάρχει το άναμμα του πούρου του, που λειτουργεί ως σεξουαλικό υπονοούμενο, και η προσφορά ποτού που θα κάμψει τις αναστολές και τις αντιστάσεις της Λάρας. Εξάλλου, της έχει ήδη τονίσει ότι έχει μεγαλώσει. Ταυτόχρονα, για να βγάλει από πάνω του την ενοχή της αποπλάνησης ανήλικης, την εξαναγκάζει να παραδεχτεί ότι αυτή έχει φτάσει εκεί και με τη συγκατάθεση της μητέρα της.

Η Λάρα εξοργίζεται υπερβολικά και τον σκαμπιλίζει αμυνόμενη για την προσβολή του, ο Κομαρόφσκι δεν αντιδρά. Αλλά, όταν βλέπει τη Λάρα να ετοιμάζεται για να φύγει από τη φωλιά της ηδονής, τότε ο Βίκτωρ Ιππολίτοβιτς αλλάζει τακτική, την πλησιάζει πάλι, αυτή τη φορά με άλλο στυλ πιο γλυκό και πιο αισθαντικό. Με αυτόν τον τρόπο κατορθώνει και την πείθει να παραμείνει και είναι έτοιμος να την απολαύσει ερωτικά ως ώριμο πλέον φρούτο.

Εν τέλει, ο Lean, σε αυτές τις επινοημένες σκηνές, δηλαδή από την 95 έως και την 102, που ουσιαστικά είναι οι σκηνές αποπλάνησης της Λάρας από τον Κομαρόφσκι, έχει δώσει με αριστοτεχνικό τρόπο το ψυχογράφημα ενός

έμπειρου αρσενικού και ενός πρωτόβγαλτου θηλυκού σε μια σχέση θηρευτή - θηράματος.

• **Σκηνή 103^η(47':29'' - 47':47'')**(Εν μέρει συμβατή)

Στη φτωχογειτονιά που βρίσκεται το ατελιέ της Αμαλίας Γκισάρ, χιονίζει. Οι διαβάτες τρέχουν βιαστικά. Πίσω από το φωτισμένο παράθυρο, στο ατελιέ, παίζεται ένα δράμα. Η μουσική είναι καταγιστική και εναγώνια.

• **Σκηνή 104^η(47':48'' - 47':50'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Αμαλία Γκισάρ σφαδάζει από πόνους κάτω από τα σεντόνια της. Πρέπει να έχει κάνει απόπειρα αυτοκτονίας, μη μπορώντας να διαχειριστεί την προδοσία του Κομαρόφσκι και μάλιστα με την ίδια την κόρη της.

• **Σκηνή 105^η(47':51'' - 47':58'')**(Εν μέρει συμβατή)

Μόλις αντιλαμβάνεται την κατάσταση ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς, που βρισκόταν στο ατελιέ, τρέχει στο κρεβάτι της Αμαλίας Γκισάρ. Βλέπει την κατάσταση και αναστατωμένος γράφει γρήγορα ένα σημείωμα σε κάποιον καθηγητή γιατρό, φίλο του, που ξέρει ότι εκείνη την ώρα παρακολουθεί μια μουσική εκδήλωση στο σπίτι των Γκρομικό.

• **Σκηνή 106^η(47':59'' - 48':35'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Κομαρόφσκι διασχίζει βιαστικά τους χώρους του ατελιέ, κατεβαίνει τρέχοντας τις σκάλες, βγαίνει έξω στο δρόμο, σκουντά τον αμαξά του, του δίνει το σημείωμα και οδηγίες για να πάει στο σπίτι των Γκρομικό, χωρίς να χάσει καθόλου χρόνο, με σκοπό να παραδώσει το σημείωμα στο φίλο του, το γιατρό Μπόρις Κέρτ, που βρισκόταν εκείνη την ώρα εκεί.

Στις σκηνές 103, 104, 105 και 106 ο κινηματογραφικός φακός βρίσκεται σε απόσταση από τα τεκταινόμενα,

εξωτερικά του ατελιέ, σαν να κατασκοπεύει εκ του μακρόθεν όσα δραματικά συμβαίνουν εκεί.

Έτσι, όμως, ο σκηνοθέτης πετυχαίνει καλύτερη και κυρίως ευκολότερη περιγραφή, διότι στήνοντας την κάμερα σε ένα σημείο εξωτερικά, ως πόλο, και κινώντας αζιμουθιακά το φακό, μπορεί να καταγράψει με ευκολία τα γεγονότα που εκτυλίσσονται με ταχύτητα μέσα στους χώρους του ατελιέ, στους διαδρόμους και τις σκάλες του οικοδομήματος, και τέλος στον εξωτερικό χώρο μέχρι τον αμαξά, που περιμένει μέσα στο χιόνι και την παγωνιά.

Με αυτόν τον τρόπο ο θεατής βλέπει, πράγματι, τα κρίσιμα και δραματικά γεγονότα να εκτυλίσσονται μπροστά του κυριολεκτικά με «*κινηματογραφική ταχύτητα*» και έτσι βιώνει με μεγαλύτερη αγωνία την κρισιμότητα του συμβάντος, ωσεί παρόν. Διαφορετικά, θα έπρεπε ο φακός να παρακολουθεί, με λιγότερη ίσως επιτυχία, σε κάθε βήμα, και μάλιστα σε τεθλασμένες κατευθύνσεις και οριζοντιογραφικά και υψομετρικά, τον τρομοκρατημένο Κομαρόφσκι, που προσπαθεί να ζητήσει άμεση βοήθεια από το φίλο του καθηγητή Κέρτ, προκειμένου να σώσει τη δύστυχη Αμαλία Γκισάρ, ώστε να αποφύγει το ξέσπασμα σκανδάλου, που θα τον εξέθετε ανεπανόρθωτα.

• **Σκηνή 107^η(48':36'' - 48':59'')**(Εν μέρει συμβατή)

Τιμώμενο πρόσωπο στη μουσική βραδιά στο σπίτι των Γκρομικό, εκείνη τη μέρα, ήταν, φαίνεται, ο καθηγητής γιατρός Μπόρις Κέρτ, καθόσον κατά τη διάρκεια της μουσικής ακρόασης κάθεται δίπλα στην οικοδέσποινα Άννα Ιβάνοβνα. Η μουσική που παίζεται κάποια στιγμή τού φαίνεται ανιαρή και σηκώνεται για να καπνίσει ένα τσιγάρο.

Η εικόνα σκηνογραφικά είναι όντως ειδυλλιακή, με τον πιανίστα στη γωνία να παίζει Ραχμάνινωφ, κοντά στο μεγάλο παράθυρο της ευρύχωρης σάλας, τους καλεσμένους να τον

ακούν με ευχαρίστηση, καθώς τους ταξιδεύει μουσικά, ενώ έξω στους δρόμους της Μόσχας χιονίζει ακατάπαυστα, και μέσα στην αίθουσα, όπου γίνεται η μουσική ακρόαση, καίει με ένταση το τζάκι.

• **Σκηνή 108^η(49':00'' - 49':08'')**(Επινοημένη)

Ο καθηγητής Κέρτ κατευθύνεται, στη συνέχεια, εκεί που βρίσκονται τα νεαρά μέλη του σπιτιού, ο Γιούρι και η Τόνια. Ακούνε καθισμένοι στα πάνω σκαλοπάτια της σκάλας, η οποία συνδέει τον ισόγειο χώρο του σπιτιού με τον επάνω όροφο, όπου παίζεται η μουσική, και είναι βυθισμένοι στις σκέψεις τους και στους προβληματισμούς τους ο καθένας.

• **Σκηνή 109^η(49':09'' - 49': 36'')**(Επινοημένη)

Ο καθηγητής Κέρτ τους πλησιάζει και χαριεντιζόμενος ανοίγει διάλογο μαζί τους. Συγκεκριμένα, ρωτάει την Τόνια πώς της φαίνεται η ιδέα να παντρευτεί γιατρό. Εκείνη απαντάει καλή ιδέα, μόνο που δεν τη ζήτησε κανείς γιατρός να τον παντρευτεί. Κατόπιν αυτού στρέφεται προς τον Γιούρι και με τα λόγια του φαίνεται να τον κακίζει ότι είναι αργοκίνητος.

Οι παραπάνω σκηνές 108 και 109 έχουν επινοηθεί με βάση στοιχεία από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.10), αναφορικά με τους προβληματισμούς και τις σκέψεις που απασχολούσαν τον Γιούρι και τη Λάρα, προτού αυτοί οι δυο νέοι εκφράσουν τα μεταξύ τους αισθήματα βαθιάς αγάπης.

Συγκεκριμένα: «[...]Ο καθένας ήταν βυθισμένος στις σκέψεις του. Ο Γιούρα σκεφτόταν ότι η προθεσμία για το διαγωνισμό κόντευε να τελειώσει και πως έπρεπε να βιαστεί με το δοκίμιο που ετοίμαζε,[...].

Σα να είχαν ωριμάσει και να έβλεπαν τώρα ο ένας τον άλλον με άλλα μάτια. Η Τόνια, η αχώριστη σύντροφός του, η

χειροπιαστή και αυτονόητη αυτή ύπαρξη, έμοιαζε τώρα απροσπέλαστη και περίπλοκη και, κυρίως, κάτι που ο Γιούρι δεν είχε φανταστεί. Ήταν γυναίκα.

Με τη φαντασία του ο Γιούρα μπορούσε να δει τον εαυτό του ήρωα στην κορυφή του Αραράτ, προφήτη, νικητή, οτιδήποτε εκτός από γυναίκα.[...].

Ο Γιούρα ξεχείλιζε από ένα θερμό αίσθημα κι έναν συνεσταλμένο θαυμασμό, κάτι που δήλωνε ίσως την αρχή ενός πάθους. Το ίδιο ένιωθε κι η Τόνια για κείνον.[...]».

Αξίζει, επίσης, να αναφερθούν εδώ και κάποιες σκηνοθετικές λεπτομέρειες που ενώ δεν γίνονται άμεσα αντιληπτές από το θεατή, εντούτοις έχουν τη σημασία τους. Στη σκηνή 108 π.χ. ο μεν Γιούρι κάθεται με διπλωμένα σφιχτά τα χέρια του μπροστά στα γόνατά του, πράγμα που δείχνει ότι δυσκολεύεται να ανοιχθεί στην Τόνια, σε αντίθεση με την Τόνια, η οποία έχει τα χέρια της λυτά και χαλαρά, πράγμα που δείχνει τη διάθεσή της να έρθει σε στενότερη αγαπητική σχέση με το Γιούρι.

Στην επόμενη, όμως, σκηνή, που πλησιάζει ο καθηγητής Κέρτ την παρέα των δυο νέων, η Τόνια διπλώνει αμέσως τα χέρια της σφιχτά μπροστά στα γόνατά της, όπως ο Γιούρι, πράγμα που δείχνει την αμυντική και απροσπέλαστη στάση της απέναντι στον καθηγητή Κέρτ, ο οποίος θέλει να ανοίξει διάλογο μαζί τους με χαλαρότητα και παιγνιώδη τρόπο στα όρια του φλέρτ.

• **Σκηνή 110^η(49':37'' - 49':45'')**(Επινοημένη)

Ενώ συνομιλούν οι τρεις τους, ακούγεται το κουδούνι της εξώθυρας. Κατεβαίνει γρήγορα η Τόνια, για να ανοίξει.

• **Σκηνή 111^η(49':46'' - 49':48'')**(Επινοημένη)

Ο καθηγητής βρίσκει την ευκαιρία να πει στο Ζιβάγκο καλά λόγια για την Τόνια.

• Σκηνή 112^η(49':49''- 49':54'')(Επινοημένη)

Ο Ζιβάγκο συμφωνεί με την άποψη του Μπόρις Κέρτ και του κάνει νόημα ότι κάποιος τον ζητά στην πόρτα.

• Σκηνή 113^η(49':55''- 50':02'')(Εν μέρει συμβατή)

Η Τόνια δείχνει στον καθηγητή Κέρτ από μακριά το σημείωμα και κατευθύνεται προς τη σκάλα. Ο αμαξάς τού Κομαρόφσκι εισέρχεται στο χώρο και αναμένει. Ο γιατρός σηκώνεται και κατεβαίνει τις σκάλες, για να παραλάβει το σημείωμα. Ο σωματότυπος τού αμαξά έχει επιλεγεί, ώστε να είναι ένας άνθρωπος που αντέχει στο κρύο, σταθμευμένος επί πολύ ώρα και αναμένοντας τους πελάτες του μέσα στο χιόνι και στην παγωνιά.

• Σκηνή 114^η(50':03''- 50':16'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο καθηγητής Κέρτ παίρνει το σημείωμα, το διαβάζει αμέσως και απευθυνόμενος στο Γιούρι τού προτείνει να τον ακολουθήσει, γιατί η έκτακτη αυτή επίσκεψη του καθηγητή θα είναι ένα καλό μάθημα Γενικής ιατρικής στην πράξη, για το Γιούρι Ζιβάγκο, που τόσο ο ίδιος επιθυμεί.

• Σκηνή 115^η(50':17''- 50':28'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο καθηγητής έφτασε με το Γιούρι στο ατελιέ της Αμαλίας Γκισάρ. Ο Κομαρόφσκι τρέχει αμέσως γρήγορα προς την πόρτα για να ανοίξει. Μόλις αντικρίζει τον καθηγητή, τον ευχαριστεί ανακουφισμένος και εκεί στην πόρτα γίνεται η γρήγορη σύσταση γνωριμίας του Κομαρόφσκι και του Ζιβάγκο, ως βοηθού του γιατρού Κερτ.

• Σκηνή 116^η(50':29''- 52':00'')(Εν μέρει συμβατή)

Κατευθύνονται αμέσως όλοι στην παρολίγο αυτόχειρα. Ο καθηγητής ζητά τις πρώτες κατατοπιστικές πληροφορίες από τον Κομαρόφσκι. Κι αυτός του δείχνει το μπουκάλι με το ιώδιο από το οποίο είχε πιεί η Γκισάρ.

Ο καθηγητής Κέρτ κακίζει τον Κομαρόφσκι που δεν είχε καλέσει αμέσως τον τοπικό γιατρό. Βγάζει γρήγορα, χωρίς να χάσει άλλο χρόνο, το κατάλληλο υγρό από την ιατρική τσάντα του και με βοηθό τον Ζιβάνγκο κάνει γρήγορα πλύση στομάχου στη μητέρα της Λάρας, ενώ όλη αυτή την ιατρική προσπάθεια παρακολουθεί με έκδηλη αγωνία ο Κομαρόφσκι. Η επέμβαση μόλις έχει τελειώσει.

• **Σκηνή 117^η(52':00'' - 52':17'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο καθηγητής Κέρτ φαίνεται ικανοποιημένος από την όλη ιατρική φροντίδα του στην παραλίγο αυτόχειρα. Εν τούτοις, και παρότι ο Κομαρόφσκι τον ρωτά με αγωνία για την τύχη της Αμαλίας Γκισάρ, αυτός αρνείται να του πει ο,τιδήποτε, και απλώς του ζητά επιτακτικά να φέρει νερό, προκειμένου να ανακουφίσει την ασθενή, πλένοντας το ιδρωμένο και καταπονημένο σώμα της. Μόλις, όμως, απομακρύνεται ο Κομαρόφσκι, ο καθηγητής βεβαιώνει τον Ζιβάνγκο ότι η Γκισάρ θα ζήσει.

• **Σκηνή 118^η(52':18'' - 53':27'')**(Εν μέρει συμβατή)

Μέχρι να φέρει το νερό ο Κομαρόφσκι, ο καθηγητής Κέρτ σχολιάζει στον Ζιβάνγκο ότι, αυτός ο άνθρωπος που έχει διασυνδέσεις με όλους, τα ρισκάρει όλα για το κορμί μιας γυναίκας. Και καθώς προετοιμάζεται ο καθηγητής για να πλύνει το ιδρωμένο, μπρούμυτα ξαπλωμένο κορμί της Γκισάρ, ο Ζιβάνγκο κάνει ένα σχόλιο για την ομορφιά του σώματος αυτής της γυναίκας.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.21): «[...]Ο Γιούρα, ωστόσο, είχε προλάβει να εντυπωσιαστεί από τη διαπίστωση πως, όταν το σώμα μιας γυναίκας παίρνει στάσεις άβολες και αφύσικες από την υπερβολική ένταση ή την προσπάθεια, παύει να

είναι ωραίο σαν άγαλμα και θυμίζει γυμνό παλαιστή με μπράτσα στρογγυλλά και κοντά παντελονάκια, έτοιμο να ριχτεί στην πάλη.»

Μετά το πλύσιμο του κορμιού της η Γκισάρ αρχίζει να συνέρχεται και φωνάζει το όνομα Λάρα. Ο Κομαρόφσκι εξηγεί ότι είναι το όνομα της κόρης της και ότι στην υπόθεση αυτή εμπλέκεται και η κόρη της.

Ο καθηγητής Κερτ μπαίνει ακόμα πιο πολύ στο νόημα του συμβάντος και ζητά από το Ζιβάγκο να απομακρυνθεί για λίγο από το δωμάτιο της ασθενούς, προκειμένου να μιλήσει πιο ελεύθερα ο Κομαρόφσκι, αναφορικά με το πώς θα δώσουν τις κατάλληλες εξηγήσεις για το περιστατικό, επειδή ο καθηγητής είναι υποχρεωμένος να στείλει, στη συνέχεια, τη γυναίκα, στο Νοσοκομείο.

• Σκηνή 119^η(53':28''- 54':35'')(Επινοημένη)

Ο Γιούρι μπαίνει στο μεγάλο χώρο του ατελιέ που ήταν έρημο και σκοτεινό, ενώ έξω συνεχίζεται η χιονόπτωση. Ένα μυστήριο προσπαθούσε να ξεδιαλύνει μέσα του, για αυτόν τον άντρα, τον Κομαρόφσκι, τον οποίο γνώριζε από την εμπλοκή του με το θάνατο του πατέρα του και τη διαχείριση της διαθήκης του.

Εδώ ο σκηνοθέτης βάζει τον Γιούρι να περιφέρεται μέσα στο μισοσκοτεινό ατελιέ, σαν κάτι να οσμίζεται και σαν να ψάχνει τον καινούργιο δρόμο που του ανοίγει το πεπρωμένο του. Ένα τρένο εκείνη τη στιγμή περνά και σφυρίζει, και από το θόρυβο δονείται το σβηστό φωτιστικό του δωματίου.

Είναι μια προτύπωση για μια άλλη μεγάλη δόνηση εσωτερική, που θα φέρει πολύ αργότερα προς το τέλος της ζωής του ένα άλλο τρένο, κατευθυνόμενο προς το Βαρίκινο, καθώς θα τον οδηγήσει στο Γιουριάτιν και εκεί θα έλθει σε

ερωτικό δεσμό με το πρόσωπο που σε αυτή τη σκηνή, σε λίγο, θα αντικρίσει μέσα στο μισοσκόταδο του ατελιέ.

Και, κυρίως, είναι προτύπωση για το σπαραγμό που θα προκαλέσει στην καρδιά του ένα τρένο πάλι από το Γιουριάτιν προς το Βλαδιβοστόκ, όταν θα πάρει μακριά του και οριστικά την ίδια αυτή κοπέλλα, τη Λάρα, καθώς θα φύγει με τον Κομαρόφσκι και την κόρη της, για να σωθεί από τους κινδύνους που θα την περικυκλώνουν απειλητικά.

Ο Γιούρι τριγυρνά σαν κάποια δύναμη να τον σπρώχνει για να ατενίσει τη Λάρα, που αργότερα θα συνεπάρει τη ζωή του ολόκληρη. Το πεπρωμένο του έχει ανοίξει το δρόμο γι' αυτή του τη γνωριμία. Αρχίζει να περπατάει λες και ψάχνει κάτι πολύτιμο στο μισοσκότεινο ατελιέ, περνάει δίπλα από το τραπέζι, όπου υπάρχουν κάποια τετράδια και βιβλία Γυμνασίου.

Ένα τετράδιο Γεωμετρίας είναι ανοιγμένο σε μια άσκηση με δύο παράλληλα επίπεδα τεμνόμενα στο χώρο από μια ευθεία, σημάδι προτύπωσης για τις παράλληλες ζωές, της δικής του και της Λάρας, που τους τέμνει από τις παιδικές τους ηλικίες, η δράση του Κομαρόφσκι.

Μετά, ξεφυλλίζει βιαστικά την επόμενη σελίδα που παραπέμπει στο *«θεώρημα των τριών καθέτων»*, το οποίο προτυπώνει τις αλλοτεμνόμενες προσωπικές ζωές, στα χρόνια της ωριμότητας, των τριών αυτών προσώπων: του Κομαρόφσκι, της Λάρας και του Ζιβάγκο.

• **Σκηνή 120^η(54':36'' - 54':54'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο συνεχίζει να προχωρεί διερευνητικά μέσα στο χώρο του ατελιέ. Σε λίγο κοντοστέκεται μπροστά από το τζαμωτό, που χωρίζει το εργαστήριο από ένα άλλο υπνοδωμάτιο. Εκεί στο σκοτάδι, σε μια πολυθρόνα, κάθεται η Λάρα εξουθενωμένη και μισολιπόθυμη από την αγωνία της για την τύχη της μητέρας της. Ο Ζιβάγκο μέσα στο

σκοτάδι, μόλις που διακρίνει το χέρι της νεαρής αυτής κοπέλας, το οποίο κρέμεται από την πολυθρόνα.

Δεν είναι τυχαίο ότι τις παραπάνω σκηνές 119 και 120, που λειτουργούν ως προανάκρουσμα της συνάντησης Γιούρι - Λάρας, όχι πια τυχαίας όπως στο τραμ, ο Lean επιλέγει να τις επενδύσει μουσικά με το «*Lara's theme*».

• **Σκηνή 121^η(54':55'' - 55':04'')**(Εν μέρει συμβατή)

Τη στιγμή που ο Γιούρι Ζιβάγκο βρίσκεται μπροστά στο διαχωριστικό υαλοστάσιο, φωτίζεται ξαφνικά το δωμάτιο της Λάρας, γιατί μπαίνει με τη λάμπα ο Κομαρόφσκι, για να της αναγγείλλει τα καλά νέα για τη μητέρα της. Και έτσι ο Γιούρι γίνεται, άθελά του, θεατής όλης αυτής της σκηνής.

• **Σκηνή 122^η(55':05'' - 55':47'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Λάρα, μόλις ξυπνά από το λήθαργό της και ακούει τα καλά νέα για τη μητέρα της, αγκαλιάζει με ανακούφιση τον Κομαρόφσκι και τον γεμίζει με φιλία στα χέρια του ως ένα είδος έκφρασης ευγνωμοσύνης. Αυτός την απομακρύνει ευγενικά και ξαναβγαίνει από το δωμάτιο.

Πριν, όμως, ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς κλείσει την πόρτα, αισθάνεται την παρουσία του Ζιβάγκο, ο οποίος ήδη τους παρακολουθεί πίσω από το τζάμι στο μισοσκοτάδο. Αμέσως, συνειδητοποιεί ότι και αυτόν το νεαρό κάπου τον γνωρίζει, συνειδητοποιεί φαίνεται ότι και αυτός είναι ένα άλλο θύμα του, όπως και η Λάρα, διαφορετικής βεβαίως φύσης. Η Λάρα ξαναπέφτει στην πολυθρόνα με λυγμούς, γεμάτη ενοχές για την απόπειρα αυτοκτονίας της μητέρας της.

• **Σκηνή 123^η(55':48'' - 56':14'')**(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι, για να επιβεβαιωθεί για το Ζιβάγκο, ρωτά στη συνέχεια τον καθηγητή Κέρτ, τη στιγμή που ο

τελευταίος ετοιμάζεται να αναχωρήσει από το ατελιέ, έχοντας θεραπεύσει την Αμαλία Γκισάρ, για το όνομα του βοηθού του και όταν ακούει το όνομα Ζιβάγκο και το πατρικό Αντρέγιεβιτς, λέει αδιάφορα ότι, τάχα, γνώριζε κάποτε τον πατέρα τού νεαρού γιατρού.

Οι παραπάνω σκηνές: 103, 104, 105, 106, 107, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123 στηρίζονται στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 20 και 21) με δεξιοτεχνικά διαφορετική, όμως, εξιστόρηση σε αρκετά σημεία.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το μυθιστόρημα και σε γενικές γραμμές: Στο σπίτι των Γκρομικό τη βραδιά της συναυλίας βρισκόταν και ο φίλος του Γιούρι Ζιβάγκο, ο Μίσα Γκορντόν. Στην είσοδο του σπιτιού των Γκρομικό το παιδί από το ξενοδοχείο «Μαυροβούνιο» ζητούσε από την οικιακή βοηθό των Γκρομικό, την Αγκραφένα Γιεγκόρνοβνα, να ειδοποιηθεί ο γιατρός Φεντέι Καζιμίροβιτς, ο οποίος παρακολουθούσε εκεί τη μουσική συναυλία, γιατί ένας άνθρωπος πέθαινε από ατύχημα στο εν λόγω ξενοδοχείο και η άμαξα περίμενε απέξω έτοιμη να μεταφέρει το γιατρό.

Ο Αλεξάντρ Γκρομικό ζήτησε να συνοδέψει και αυτός το γιατρό στο ξενοδοχείο. Ο Γιούρι και ο Μίσα Γκορντόν βγήκαν και αυτοί έξω στην παγωμένη νύχτα, για να συνοδέψουν τον Αλεξάντρ Γκρομικό. Την άμαξα, που θα τους πήγαινε εκεί, την οδηγούσε ο Σέμεν. Στο ξενοδοχείο «Μαυροβούνιο», όταν έφτασε ο γιατρός Φεντέι Καζιμίροβιτς με τη συνοδεία του, υπήρχε μεγάλη αναστάτωση.

Τα παιδιά ο Γιούρι και ο Μίσα Γκορντόν περιφέρονταν στο διάδρομο έξω από την πόρτα του δωματίου της Αμαλίας Κάρποβνα Γκισάρ, της παρολίγον αυτόχειρος με ιώδιο, όταν κατάλαβε την ερωτική σχέση της κόρης της, Λάρας, με τον Κομαρόφσκι.

Τα παιδιά αναγκάστηκαν κάποια στιγμή από τον καμαριέρη να μπουν στο δωμάτιο, που χωριζόταν στη μέση από ένα διαχωριστικό. Από αυτή την περιφορά των παιδιών Γιούρι και Μίσα έχει δανειστεί ο Lean, το σκηνοθετικό εύρημα της διερεύνησης του χώρου του ατελιέ από το Γιούρι, ενόσω ο καθηγητής Κέρτ συζητούσε με τον Κομαρόσφκι, πάνω από την μόλις διασωθείσα Αμαλία Γκισάρ από την απόπειρα αυτοκτονίας της.

Συγκεκριμένα, στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Δεύτερο, Κεφ.21) αναφέρεται: *«Ο Μίσα κι ο Γιούρα περιφέρονταν πάνω - κάτω στο διάδρομο έξω από την πόρτα του δωματίου. Τα πράγματα δεν ήταν όπως τα περίμενε ο Αλεξάντρ Αλεξάντροβιτς [...]. Τ' αγόρια συνέχιζαν να περιφέρονται στο διάδρομο.[...]»*.

Το πίσω μισό του δωματίου έπαιζε το ρόλο κρεβατοκάμαρας, όπου ήταν ξαπλωμένη η μητέρα της Λάρας. Η λάμπα της οροφής είχε ξεκρεμαστεί, είχε τοποθετηθεί στο τραπέζι, για την ιατρική εξέταση και επέμβαση και έτσι τα παιδιά μπορούσαν μέσα από το σκοτάδι, στο οποίο βρίσκονταν, να παρακολουθούν το όλο σκηνικό στο πίσω μέρος του δωματίου.

«Μια γυναίκα ήταν ξαπλωμένη στο κρεβάτι κι έκλαιγε γοερά, σκυμμένη σ' ένα κουβά, με τα μαλλιά της κολλημένα στο κεφάλι. Ήταν μισόγυμνη και μουσκεμένη από το νερό, τα δάκρυα και τον ιδρώτα.[...]».

Ο Γιούρα, ωστόσο, είχε προλάβει να εντυπωσιαστεί από τη διαπίστωση, πως όταν το σώμα μιας γυναίκας παίρνει στάσεις άβολες κι αφύσικες από την υπερβολική ένταση ή την προσπάθεια, παύει να είναι ωραίο σαν άγαλμα και θυμίζει γυμνό παλαιστή με μπράτσα στρογγυλά και κοντά παντελονάκια, έτοιμο να ριχτεί στην πάλη».

Όλα είχαν τελειώσει κατ' ευχή, ο γιατρός έδωσε το σύνθημα για αναχώρηση και ο Αλεξάντερ Γκρομικό κάλεσε τα παιδιά για να φύγουν.

Πριν την αναχώρηση, ο Γιούρι και ο Μίσα είδαν στο χώρο του υπνοδωματίου ένα μεγαλόσωμο, καλοστεκούμενο κύριο που στη Λάρα, η οποία πριν λίγο κοιμόταν εξουθενωμένη σε μια πολυθρόνα, έκανε συνωμοτικά νοήματα ότι όλα πήγαιναν καλά με την υγεία της μητέρας της και ότι η Αμαλία Κάρποβνα Γκισάρ πίστεψε, τελικώς, ότι δεν συνέβαινε τίποτε απ' ό,τι είχε βάλει αρχικά στο μυαλό της, αναφορικά με την ερωτική τους σχέση.

Ο κύριος αυτός δεν ήταν άλλος από τον Κομαρόφσκι, τον οποίο αναγνώρισε αμέσως ο Μίσα Γκορντόν και το ανακοίνωσε στον Γιούρι, υπενθυμίζοντας το γεγονός της αυτοκτονίας του πατέρα του Γιούρι, στο τρένο, στο οποίο ήταν αυτόπτης ο ίδιος ο Μίσα.

Το μυαλό, όμως, του Γιούρι ήταν αλλού, και δεν έδωσε σημασία στην αποκάλυψη αυτή. Σκεφτόταν για τη χυδαιότητα, το θέμα που πάντα τον απασχολούσε. Τώρα, όμως: *«Το θέαμα της υποταγμένης κοπέλας ήταν γι' αυτόν μια ανομολόγητη μυστηριώδης και αδιάντροπη αποκάλυψη. Αντιφατικά αισθήματα τον κυρίευσαν. Μια δύναμη που μέχρι τότε αγνοούσε, του έσφιγγε την καρδιά.»*

• **Σκηνή 124^η(56':15'' - 56':47'')**(Επινοημένη)

Ο καθηγητής Κέρτ, φανερά ικανοποιημένος από τη διάσωση της Αμαλίας Γκισάρ, επιστρέφει μαζί με το Γιούρι πάνω στην άμαξα στο σπίτι των Γκρομικό. Ο Γιούρι, όμως, είναι αναστατωμένος, διαπιστώνοντας ότι ο Κομαρόφσκι είχε εκμεταλλευτεί και την οικογένεια της νεαρής Λάρας, όπως είχε εκμεταλλευτεί και τη δική του οικογένεια. Και για να σιγουρευτεί, ρωτά τον καθηγητή για το όνομα τού πελάτη του. Όταν ακούει: Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς Κομαρόφσκι,

αποκαλύπτει στον καθηγητή ότι και αυτός γνώριζε την ύπαρξη του Κομαρόφσκι, ανθρώπου που είχε εκμεταλλευτεί τον πατέρα του και τη διαθήκη του, ως απατεώνας.

Ο Κέρτ, όμως, που θαύμαζε τον Κομαρόφσκι ως τύπο μπον βιβέρ, γλεντζέ και ευχάριστο στις συντροφιές και στις παρέες γλεντιού της ανώτερης κοινωνίας της Μόσχας, δεν τον θεωρούσε απατεώνα. Ο ίδιος βεβαίωσε τον Γιούρι ότι και ο Κομαρόφσκι γνώριζε, πράγματι, τον πατέρα του, τον Αντρέγιεβιτς Ζιβάγκο.

• **Σκηνή 125^η(56':48'' - 57':31'')**(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι και η Λάρα βρίσκονται σε ένα λαϊκό εστιατόριο της Μόσχας· περιμένουν να έρθει ο Πάσα Αντίποφ, για να γνωριστούν οι δυο άντρες. Εν τω μεταξύ, η Λάρα τον ενημερώνει ότι η μητέρα της, η οποία βρίσκεται σε κλινική για αποθεραπεία, με τις ενέργειες του καθηγητή Κέρτ είναι πλέον καλύτερα και ότι εκείνη, μάλιστα, ζητάει συγγνώμη από τον Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς για τις υποψίες της. Ο Κομαρόφσκι απαντά στη Λάρα ότι πρέπει να πει στη μητέρα της όλη την αλήθεια.

• **Σκηνή 126^η(57':32'' - 59':59'')**(Επινοημένη)

Ο Πάσα μπαίνει στο εστιατόριο - καφενείο, κατευθύνεται προς το τραπέζι που κάθονται η Λάρα και ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς και γίνονται οι απαραίτητες συστάσεις. Ο Κομαρόφσκι, ως σύμβουλος τάχα της Αμαλίας Γκισάρ, δείχνει να ενδιαφέρεται και για τη ζωή της κόρης της, της Λάρας, και είναι έτοιμος να αρχίσει τις συμβουλές του.

Ο Πάσα δεν θέλει να ακούσει το παραμικρό από τον Κομαρόφσκι. Είναι απότομος και σαφής στις απαντήσεις του. Του ξεκαθαρίζει ότι τον ενδιαφέρει πρώτα από όλα η

επανάσταση, τον ενδιαφέρει επίσης να παντρευτεί τη 17χρονη Λάρα και να πάνε στο Γκράντοφ, στα Ουράλια, για να ζήσουν εκεί, εργαζόμενος αυτός ως δάσκαλος.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.7): *«Η Λάρα ονειρευόταν να παντρευτεί τον Πάσα, μόλις θα έπαιρνε το πτυχίο της, και να πάνε κάπου μακριά, σε κάποια επαρχία των Ουραλίων, εκείνη να δουλεύει δασκάλα στο Γυμνάσιο Θηλέων και εκείνος δάσκαλος στο Γυμνάσιο Αρρένων.»*

Στην πρώτη ένσταση του Κομαρόφσκι ο Πάσα του αντιτείνει ότι έχασε από μικρός τους γονείς του και όχι μόνο κατόρθωσε να επιβιώσει μόνος του, αλλά και να σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο.

• Σκηνή 127^η(1h:00':00'' - 1h:00':29'')(Επινοημένη)

Ο Πάσα σηκώνεται από την καρέκλα, φιλά τη Λάρα στο μέτωπο, κάνει τυπική υπόκλιση και απομακρύνεται από το εστιατόριο, χτυπώντας δυνατά την εξώπορτα του καταστήματος. Ο Κομαρόφσκι εκνευρισμένος σχολιάζει μάλλον υποτιμητικά τον Πάσα Αντίποφ ως νεαρό σταυροφόρο και λέει στη Λάρα ότι θέλει να της μιλήσει ιδιαιτέρως.

Αξίζει να προσεχθεί το σκηνικό του εστιατορίου, του οποίου η χρήση παρότι δεν προρίζεται για πελάτες από το χώρο της αριστοκρατίας, είναι δηλαδή λαϊκό εστιατόριο, εντούτοις είναι εντυπωσιακότατο, καθόσον με τις μεγάλες τζαμαρίες του, τις μεγάλες σόμπες του με τα μπουριά τους, το στενόμακρο σχήμα της αίθουσας, τα λευκά τραπεζομάντηλα, τις μολυβί αποχρώσεις παραπέμπει σε κάτι ανάμεσα σε ένα τεράστιο βαγόνι τρένου, που χρησιμεύει για ρέστοραντ και σε μια αίθουσα εργοστασίου.

• Σκηνή 128^η(1h:00':30''- 1h:01':35'')(Επινοημένη)

Ο Κομαρόφσκι και η Λάρα πηγαίνουν στο αδειανό από μοδιόστρες ατελιέ, καθώς η μητέρα της βρίσκεται ακόμα στο νοσοκομείο. Αυτός, αμέσως και σχεδόν οργισμένος, προσπαθεί να αποτρέψει τη Λάρα στο να ακολουθήσει τον Πάσα στα Ουράλια, πράγμα που θα έχει ως αποτέλεσμα να την χάσει από ερωμένη του.

Της λέει λοιπόν, χωρίς περιστροφές, ότι υπάρχουν δυο κατηγορίες αντρών: αυτοί που είναι αγνοί και πεθαίνουν φτωχοί και ταλαιπωρημένοι και αυτοί που είναι ζωντανοί άνθρωποι και ξέρουν να απολαμβάνουν τη ζωή. Και συνεχίζει ότι υπάρχουν, επίσης, δυο αντίστοιχες κατηγορίες γυναικών και ότι η Λάρα δεν ανήκει στην πρώτη κατηγορία, υπονοώντας ότι αυτή είναι γυναίκα που της αρέσει η γλυκειά ζωή, οι απολαύσεις και οι ηδονές.

• Σκηνή 129^η(1h:01':36''- 1h: 02':41'')(Επινοημένη)

Η Λάρα εξοργίζεται για την προσβολή του Κομαρόφσκι και τον χαστουκίζει με μίσος. Αυτή τη φορά, όμως, και αυτός της ανταποδίδει το χαστούκι. Η Λάρα καταλαβαίνει ότι ο Κομαρόφσκι έχει άσχημες διαθέσεις απέναντί της και προσπαθεί να απομακρυνθεί. Αυτός την πιάνει και με τη βία την ξαπλώνει στον καναπέ για να τη βιάσει.

Η νεαρή Λάρα στην αρχή αντιστέκεται έντονα, στο τέλος, όμως, παραδίνεται στις ορέξεις του εραστή της. Μετά την πράξη ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς σηκώνεται, σουλουπώνει τα ρούχα του, κλωτσά απαξιωτικά το επανωφόρι της Λάρας που βρίσκεται στο πάτωμα και κατευθύνεται προς την πόρτα του ατελιέ· της λέει ειρωνικά να μην αυταπατάται ότι όλη αυτή η πράξη ήταν βιασμός, γιατί αυτό θα τους κολάκευε και τους δυο· κλείνει

στη συνέχεια με πάταγο την πόρτα του ατελιέ και χάνεται στη σκάλα.

Ο σκηνοθέτης για να τονίσει, αφενός την απουσία της Αμαλίας Γκισάρ στο Νοσοκομείο και αφετέρου για να κάνει πιο αποτροπαική τη σκηνή του βιασμού της Λάρας μέσα στο ατελιέ, έχει ρίξει πάνω σε όλες τις δοκιμαστήριες κούκλες λευκά σεντόνια, για να μη «δουν» συμβολικά και αυτές, μέσα εκεί στο χώρο τους, το φρικτό γεγονός που υπέστη η κόρη του αφεντικού τους.

• **Σκηνή 130^η(1h:02':42'' - 1h:03':06'')**(Επινοημένη)

Η Λάρα καθημαγμένη, ανασηκώνεται στον καναπέ και βλέπει οργισμένη τον Κομαρόφσκι να απομακρύνεται προς τη σκάλα. Γυρίζει με απόγνωση το βλέμμα της στο δωμάτιο και εκεί θυμάται αμέσως το πιστόλι του Πάσα, που το είχε κρατήσει για λίγες μέρες, για λόγους ασφαλείας. Αποφασίζει μέσα της να δώσει με αυτό το όπλο την οριστική λύση στο πρόβλημά της, που λέγεται Κομαρόφσκι.

• **Σκηνή 131^η(1h:03':07'' - 1h:03':40'')**(Εν μέρει συμβατή)

Είναι παραμονή Χριστογέννων και η Λάρα ετοιμάζεται να πραγματοποιήσει αυτό που έχει σκεφτεί, για να εκδικηθεί τον βιαστή της. Παίρνει το περίστροφο του Πάσα και κατευθύνεται για το σπίτι του Κομαρόφσκι. Φτάνει εκεί, χτυπάει το κουδούνι, ανοίγει η πόρτα και ο Πιότρ, ο μπάτλερ, την πληροφορεί ότι λείπει ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς από το σπίτι και ότι έχει πάει στο σπίτι των Σβεντίτσκι, για το χριστουγεννιάτικο ρεβεγιόν.

Η Λάρα αναχωρεί αμέσως τρέχοντας, και στην παράκληση του Πιότρ να μην αποκαλύψει στο αφεντικό του ότι την ενημέρωσε σχετικά, για το πού θα βρίσκεται, αυτή τον καθησυχάζει και του εύχεται: «Καλά Χριστούγεννα».

Στο μυθιστόρημα, η δολοφονική αυτή απόπειρα έχει άλλη αφετηρία. Συγκεκριμένα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ. 7) σε γενικές γραμμές: Τα Χριστούγεννα του 1911 η Λάρα αποφάσισε να εγκαταλείψει το σπίτι των Κολογκρίβοφ. Θα ξεκινούσε τη ζωή της από την αρχή και θα ζητούσε από τον Κομαρόφσκι τα χρήματα που έπρεπε να επιστρέψει στον Κολογκρίβοφ, και:

«Το βράδυ της 27 Δεκεμβρίου (του 1911) πήγε στην περιοχή Πετρόφσκιε Λίνι, όπου έμενε ο Κομαρόφσκι, και λίγο πριν ξεκινήσει έβαλε στο μανσόν της το περίστροφο του Ρόντια, γεμισμένο με σφαίρες, με σκοπό, στην περίπτωση που θα της έλεγε όχι ή δεν θα την καταλάβαινε σωστά ή, με κάποιον τρόπο θα την ταπεινώνε, να τον πυροβολήσει, τον Βίκτορ, Ιπολίτοβιτς Κομαρόφσκι».

Από τη λέξη «ταπεινώνε», ο Lean φαίνεται ότι έκλεψε την ιδέα να στήσει τη σκηνή του ταπεινωτικού βιασμού της Λάρας από τον Κομαρόφσκι, ώστε η δολοφονική απόπειρα, στη συνέχεια, να έρχεται ως φυσικό επακόλουθο.

• **Σκηνή 132^η(1h:03':41'' - 1h:03':52'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι και η Τόνια λαμπεροί και πιασμένοι χέρι-χέρι εισέρχονται στη μεγάλη σάλα των Σβεντίτσκι, χαιρετώντας με ευχάριστη διάθεση τους γνωστούς τους. Λίγο μετά, ανάμεσα στους καλεσμένους, συναντούν τον Κομαρόφσκι, ο οποίος αμέσως αναγνωρίζει τον Γιούρι και τον χαιρετά με ευγένεια και υπόκλιση, σε ένδειξη εκτίμησης και ευγνωμοσύνης για την ιατρική επίσκεψη και θεραπεία της Αμαλίας Γκισάρ. Επίσης, υποκλίνεται με ευγένεια στην Τόνια.

• **Σκηνή 133^η(1h:03':53'' - 1h: 04':00'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Κομαρόφσκι, στη συνέχεια, κατευθύνεται προς την αίθουσα, όπου έχει στηθεί το τραπέζι χαρτοπαιξίας και

χαιρετά τους συμπαίκτες του, κάθεται στην καρέκλα του, και είναι έτοιμος να παίξει.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.13): *«Στο ίδιο τραπέζι με τον Κομαρόφσκι άλλοι τρεις άνθρωποι έπαιζαν χαρτιά. Ο ένας από τους συμπαίκτες του, αυτός που καθόταν δίπλα του[...]».*

• **Σκηνή 134^η(1h:04':01'' - 1h:04':30'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Λάρα προχωρεί μέσα στους δρόμους της Μόσχας με κατεύθυνση το μέγαρο των Σβεντίτσκι.

Ο σκηνοθέτης, ποικίλοντας τη διαδρομή της και θέλοντας να δείξει τις αντιθέσεις στις ζωές των φτωχών και των πλουσίων, στην προεπαναστατική Ρωσία, βάζει τη Λάρα να περνά αρχικά από τις φτωχογειτονιές της Μόσχας. Εκεί οι φτωχοί και άστεγοι της πόλης κάνουν με το δικό τους τρόπο το χριστουγεννιάτικο ρεβεγιόν.

Στη συνέχεια, η Λάρα εισέρχεται στην πλούσια περιοχή, όπου βρίσκεται το μέγαρο των Σβεντίτσκι. Κάποια στιγμή κοντοστέκεται, μαζεύει τις δυνάμεις της, σωματικές και ψυχικές, προκειμένου να καταφέρει να φέρει σε πέρας την τιμωρία του Κομαρόφσκι, όπως την έχει σχεδιάσει και όπως του πρέπει.

• **Σκηνή 135^η(1h 04':31'' - 1h:05':07'')**(Εν μέρει συμβατή)

Καθώς κοντοστέκεται η Λάρα, τη βλέπει κατά τύχη ο Πάσα που περνά από εκεί. Την πλησιάζει και τη ρωτάει πού πηγαίνει, ενώ έχουν κανονίσει ραντεβού στο σπίτι του. Αυτή του απαντά ότι τα έχει γράψει όλα στο γράμμα που του έχει αφήσει στο σπίτι. Ο Πάσα εξακολουθεί να τη ρωτά που πηγαίνει αναστατωμένη και της ζητάει διευκρινίσεις, εκείνη όμως αρνείται πεισματικά και τέλος

με αυστηρό τρόπο του λέει να μην την ενοχλεί και τραβάει αποφασισμένη το δρόμο της.

• **Σκηνή 136^η(1h:05':08'' - 1h:05':38'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η συμπεριφορά της Λάρας βάζει σε σκέψεις τον Πάσα, ο οποίος την ακολουθεί από κάποια απόσταση και έκπληκτος τη βλέπει να μπαίνει στο μέγαρο των Σβεντίτσκι, εκεί όπου διοργανώνεται χριστουγεννιάτικο ρεβεγιόν και έχουν ήδη φτάσει οι τελευταίοι εξέχοντες καλεσμένοι και, βεβαίως, και ο Κομαρόφσκι.

• **Σκηνή 137^η(1h:05':39'' - 1h:05':50'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η γιορτή στο μέγαρο των Σβεντίτσκι αρχίζει. Σβήνουν παραδοσιακά όλα τα φώτα, για να ανάψουν σε λίγο οι καλεσμένοι τα κεριά του ψηλού χριστουγεννιάτικου δέντρου στην κεντρική σάλα, μέσα σε μεγάλη ευθυμία.

Το σβήσιμο των φώτων στο μέγαρο των Σβεντίτσκι λειτουργεί παράλληλα και ως σκηνοθετικό εύρημα, για να δικαιολογηθεί καλύτερα η επίτευξη εισόδου της Λάρας στη γιορταστική σάλα, χωρίς να γίνει αντιληπτή από το προσωπικό του σπιτιού.

• **Σκηνή 138^η(1h:05':51'' - 1h: 06':02'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Λάρα παραμονεύει δίπλα σε μια κολώνα. Η μόνη που την αντιλαμβάνεται απ' όλους τους καλεμένους είναι η Τόνια, λες και αισθάνεται εξ αρχής τη μεγάλη της αντίζηλο.

• **Σκηνή 139^η(1h:06':03'' - 1h:06':12'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι και η Τόνια χορεύουν κάτω από τους ήχους της μουσικής ευτυχισμένοι, ενώ η Λάρα ψάχνει αθόρυβα και διακριτικά μέσα στο χώρο του γλεντιού, για να εντοπίσει τον Κομαρόφσκι.

• **Σκηνή 140^η(1h:06':13'' - 1h:06':17'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Τόνια προσπαθεί πάνω στο χορό να πληροφορήσει το Γιούρι, για την παράξενη κοπέλα (τη Λάρα) που περιφέρεται στο χώρο, αλλά εκείνος έχει επικεντρωμένη την προσοχή του αποκλειστικά στην Τόνια.

• **Σκηνή 141^η(1h:06':18'' - 1h:06':23'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Κομαρόφσκι έχει ρέντα και χαρτοπαίζει με πάθος, πράγμα που παρατηρούν και σχολιάζουν οι συμπαίκτες του. Ο σκηνοθέτης έχει διαλέξει αυτή τη σκηνή ακολουθώντας τις επιταγές του γνωστού ρητού: «Όποιος χάνει στα χαρτιά κερδίζει στην αγάπη», αλλά από την... ανάποδη.

• **Σκηνή 142^η(1h:06':24'' - 1h:06':40'')**(Εν μέρει συμβατή)

Σε λίγο, η μουσική σταματά, μαζί και οι χοροί. Η κυρία Σβεντίτσκι έχοντας δίπλα της την Τόνια και τον Γιούρι ετοιμάζεται να αναγγείλει μπροστά σε όλους τους καλεσμένους, δίπλα στο χριστουγεννιάτικο δέντρο, τους αρραβώνες των δυο αυτών εκλεκτών νέων.

• **Σκηνή 143^η(1h:06':41'' - 1h:06':57'')**(Εν μέρει συμβατή)

Τη στιγμή που η κυρία Σβεντίτσκι ετοιμάζεται να πει: «ο Γιούρι Ζιβάγκο αρραβωνιάζεται τηνΤόνια...» ακούγεται ένας πυροβολισμός· είναι από το όπλο της Λάρας και τραυματίζεται ο Κομαρόφσκι στο αριστερό του χέρι, καθώς βρίσκεται καθισμένος στο τραπέζι και χαρτοπαίζει.

Ο σκηνοθέτης έχει επιλέξει με μαεστρία να εντάξει τον πυροβολισμό του Κομαρόφσκι από τη Λάρα, τη στιγμή της αναγγελίας των αρραβώνων Γιούρι - Τόνιας· τη στιγμή δηλαδή που όλοι οι καλεσμένοι είναι απασχολημένοι με το κάλεσμα της οικοδέσποινας του σπιτιού και διαφεύγει έτσι πλήρως της προσοχής τους η Λάρα· και παράλληλα με σκοπό να λειτουργήσει αυτός ο πυροβολισμός ως μια προτύπωση

της κατάρρευσης της σχέσης - γάμου: Γιούρι-Τόνιας, καθώς αργότερα η Λάρα με τα βέλη του έρωτα θα στοχεύσει την καρδιά του Ζιβάγκο και θα μπει ολοκληρωτικά στη ζωή του, με αποτέλεσμα να καταρρεύσει ο γάμος του με την Τόνια.

• **Σκηνή 144^η(1h:06':58'' - 1h:07':31'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Κομαρόφσκι, μόλις αντιλαμβάνεται ότι αιμορραγεί στο αριστερό του χέρι, κάτωχρος φωνάζει με οργή να διώξουν αμέσως έξω αυτή την κοπέλα που τον πυροβόλησε. Οι γύρω του τον καθησυχάζουν και τον πληροφορούν ότι θα καλέσουν την αστυνομία. Αυτός, όμως, έξαλλος αρνείται και το μόνο που ζητά είναι, απλώς, να την διώξουν έξω από το σπίτι.

Οι σκηνές: 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143 και 144 συνθέτουν μια θρίλλερ κινηματογραφική ακολουθία μέσα στο υπόψη έργο, και κρατούν σε αγωνία το θεατή με εναλασσόμενη ένταση.

Αυτή η θρίλλερ πινελλιά ξεκινά πετυχημένα με τη σκιά μιας ανθρώπινης φιγούρας(της Λάρας) στην εξώπορτα του σπιτιού του Κομαρόφσκι, να κτυπά επιτακτικά το κουδούνι και τον Τζακ το σκύλο να γαβγίζει έχοντας αντιληφθεί την προσπάθεια «εισβολής» κάποιου στο σπίτι του αφεντικού του και τελειώνει με τον εντυπωσιακό πυροβολισμό του ίδιου του Κομαρόφσκι από τη Λάρα στην πιο καίρια στιγμή του ρεβεγιόν και, βεβαίως, με την ωχρότητα του προσώπου του πυροβοληθέντος και την αιμορραγία του αριστερού χεριού του.

• **Σκηνή 145^η(1h:07':31'' - 1h:08':20'')**(Επινοημένη)

Την ίδια στιγμή ο Πάσα Αντίποφ αγωνίζεται στην πόρτα του μεγάρου Σβεντίτσκι με τους πορτιέρηδες, για να μπει και να επέμβει. Τα καταφέρνει, τελικώς, και προχωρά

αποφασιστικά προς το μέρος, όπου οι καλεσμένοι κρατούν τη Λάρα. Την παίρνει με αποφασιστικότητα από τα χέρια τους, κοιτάζει καλά - καλά τον Κομαρόφσκι και απέρχεται μαζί της έξω από το μέγαρο των Σβεντίτσκι.

Ο Γιούρι παρατηρεί με έκπληξη το όλο αυτό σκηνικό, χωρίς να γνωρίζει εκείνη τη στιγμή ότι αποτελεί και αυτός μian άγνωστη ακόμα κορυφή του ερωτικού τετραγώνου που έχει αρχίσει να διαμορφώνεται από τη μοίρα, μεταξύ της Λάρας, του Κομαρόφσκι, του Πάσα και αργότερα του ίδιου του Ζιβάνγκο.

• **Σκηνή 146^η(1h:08':21'' - 1h:08':36'')**(Επινοημένη)

Ενώ ο Κομαρόφσκι μεταφέρεται σε κάποιο δωμάτιο του σπιτιού, υποβασταζόμενος από το γιατρό Ζιβάνγκο και τον οικοδεσπότη Σβεντίτσκι, για να του παρασχεθούν οι πρώτες ιατρικές βοήθειες, ξεσπά ένα ανελέητο κουτσομπολιό από τους καλεσμένους του ρεβεγιόν, για το περίεργο αυτό γεγονός, που συνέβη πριν λίγο μπροστά στα μάτια τους.

• **Σκηνή 147^η(1h:08':37'' - 1h:10':57'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι Ζιβάνγκο, ως γιατρός της ομήγυρης, περιποιείται το τραύμα του Κομαρόφσκι. Στη συζήτηση που γίνεται μεταξύ τους, ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς αποκαλύπτει τη γωριμία του με τον πατέρα τού Γιούρι. Του γνωρίζει ότι ήταν μπροστά στο θάνατό του και μάλιστα ότι ο πατέρας του ήταν αφοσιωμένος, εν τέλει, στη μητέρα του. Ό,τι γνωρίζει τον ετεροθαλή αδελφό του, τον Μπολσεβίκο Έβγκραφ, και πιστεύει ότι κάποια στιγμή οι Μπολσεβίκοι θα επικρατήσουν πολιτικά.

Κλείνει τη συζήτηση και, ευχαριστώντας το γιατρό, ζητά την εχεμύθειά του για το όλο συμβάν. Ο Ζιβάνγκο τον ρωτά,

εν είδει πειράγματος, για το τι συμβαίνει με μια κοπέλα που τελειώνει τη σχέση της μαζί του. Ο Κομαρόφσκι ανταποδίδει το πείραγμα λέγοντας πονηρά στον Ζιβάγκο ότι στην προκειμένη περίπτωση του προσφέρει τη Λάρα ως.... γαμήλιο δώρο.

Ο Γιούρι, ενοχλημένος, του κάνει «αυστηρή ιατρική παρατήρηση» να μην καπνίζει, αφού είναι τραυματισμένος, και με μιας αρπάζει το πούρο από το στόμα του Κομαρόφσκι και το πετάει στην αποχέτευση.

Οι σκηνές: 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, και 144 είναι εν μέρει συμβατές με το μυθιστόρημα, διότι κάποια στοιχεία τους εδράζονται άμεσα σ' αυτό· τα περισσότερα, όμως, έχουν τροποποιηθεί από λίγο έως και περισσότερο. Συγκεκριμένα:

-Τη Λάρα ούτε τη συνάντησε τυχαία στο δρόμο ο Πάσα Αντίποφ, ούτε της ζήτησε εξηγήσεις για το πού πάει, ούτε και την παρακολούθησε μέχρι να φτάσει αυτή στο σπίτι των Σβεντίτσκι και, βεβαίως, δεν την περίμενε απέξω, μέχρι να γίνει το συμβάν του πυροβολισμού και ούτε στη συνέχεια μπήκε μέσα.

Αντίθετα, σύμφωνα με το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ. 9) σε γενικές γραμμές: ο Πάσα ετοιμαζόταν μπροστά στον καθρέπτη, για να πάει σε κάποια επίσκεψη. Είδε τη Λάρα αναστατωμένη και τη ρώτησε τί συμβαίνει. Αυτή του απάντησε:

«Μη συνεχίζεις το ντύσιμο. Βιάζομαι. Πρέπει να φύγω γρήγορα. Μην αγγίζεις το μανσόν μου[...]», και αφού κρέμασε η ίδια το σακκάκι της του είπε: «Τώρα μπορείς να κοιτάξεις. Σβήσε το φως κι άναψε το κερί.». Το κερί άναψε και: «Στο παράθυρο, κοντά στο αναμμένο κερί, ο πάγος στο

τζάμι άρχισε να λιώνει και να σχηματίζει μια τρύπα σαν μαύρο μάτι».

Στη συνέχεια, η Λάρα του εξομολογήθηκε ότι θα έπρεπε να την παντρευτεί, αν την αγαπούσε, γιατί κινδύνευε η ζωή της. Ο Πάσα της απάντησε ότι αυτό ήθελε και αυτός. Συζήτησαν στα σκοτεινά για πολύ ώρα, αλλά η Λάρα δεν του εξομολογήθηκε την απελπισία της.

-Ο Γιούρι και η Τόνια, μόλις έφτασαν στο σπίτι των Σβεντίτσκι, δεν κατευθύνθηκαν στην αίθουσα του χορού, αλλά πήγαν στα πίσω διαμερίσματα, για να συναντήσουν τους οικοδεσπότες. Εκεί πέρασαν, μάλιστα, τη μισή βραδιά πίσω από τα παρασκήνια του χριστουγεννιάτικου δέντρου, προσφέροντας υπηρεσία στους ηλικιωμένους οικοδεσπότες.

-Η Λάρα, όταν έφτασε στο σπίτι των Σβεντίτσκι, δεν κατευθύνθηκε αμέσως προς τον Κομαρόφσκι, αλλά συμμετείχε και αυτή στη γιορτή, για να μη γίνει αντιληπτή ως ξένη και ακάλεστη, χορεύοντας τότε - τότε με τον γιό του εισαγγελέα Κορνακόφ, τον οποίο εισαγγελέα λίγο αργότερα, θα πυροβολήσει η ίδια αστοχώντας, στην προσπάθειά της να χτυπήσει τον Κομαρόφσκι.

-Ο πυροβολισμός της Λάρας δεν έγινε τη στιγμή που η κυρία Σβεντίτσκι ανακοίνωνε τους αρραβώνες του Γιούρι και της Τόνιας, δίπλα στο χριστουγεννιάτικο δέντρο, εξάλλου τέτοια ανακοίνωση αρραβώνων δεν αναφέρεται πουθενά στο μυθιστόρημα.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα, ο πυροβολισμός συνέβη τη στιγμή που η Τόνια χόρευε μ' έναν άγνωστο καβαλιέρο. Τότε, αυτή έσπρωξε κατά λάθος το Γιούρι και αμέσως του έσφιξε παιχνιδιάρικα το χέρι του και του χαμογέλασε με νόημα. Με την κίνηση αυτή, όμως, το μαντιλάκι της έμεινε στο χέρι του Γιούρι, αυτός έκλεισε τα μάτια του και το έφερε

στα χείλη του, ένωσε το άρωμα της Τόνιας και αισθάνθηκε έτσι, όπως ποτέ άλλη φορά.

Εκείνη ακριβώς τη στιγμή, που ο Γιούρι ένωθε πρωτόγνωρα μέσα του από το άρωμα της Τόνιας, εκείνη δηλαδή τη στιγμή που ο φτερωτός θεός τον τόξευσε με το βέλος του, δηλαδή τη στιγμή «*τοῦ οὐσία*» αρραβώνα του με την Τόνια, έπεσε ο πυροβολισμός από το όπλο της Λάρας.

Βεβαίως, το σκηνοθετικό εύρημα του αρραβώνα έχει ληφθεί και από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ.10): «*[...]Μαθαίνοντας πως η Άννα Ιβάνοβνα είχε χειροτερέψει, κι ενώ ήταν ντυμένοι κι έτοιμοι να φύγουν, τα δυο παιδιά την επισκέφτηκαν στο δωμάτιό της και της πρότειναν να μείνουν. Εκείνη, αντέδρασε με το γνωστό της πείσμα και απαίτησε να πάνε οπωσδήποτε στη γιορτή.*

Ο Γιούρα κι η Τόνια τράβηξαν την κουρτίνα κι άνοιξαν το παράθυρο να δουν τι καιρό έκανε έξω. Όταν πήγαν να το κλείσουν, οι δυο κουρτίνες από τούλι κόλλησαν πάνω στα καινούργια τους ρούχα. Το λεπτό ύφασμα είχε κολλήσει πάνω στην Τόνια και τη συνόδεψε λίγα βήματα παρακάτω, σα νυφικό πέπλο. Όλοι στο δωμάτιο χαμογέλασαν με το θέαμα, ενώ ταυτόχρονα εντυπωσιάστηκαν από το μήνυμα που η ξεκάθαρη αυτή εικόνα έστελνε.»

-Η Λάρα δεν απάγεται από τον Πάσα Αντίποφ, γιατί απλούστατα αυτός δεν βρισκόταν, κάπου εκεί κοντά, έξω από το μέγαρο των Σβεντίτσκι, όταν συνέβη το επεισόδιο του πυροβολισμού.

Αντίθετα, σύμφωνα με το μυθιστόρημα(Βιβλίο πρώτο, Μέρος τέταρτο, Κεφ. 1) σε γενικές γραμμές: η Λάρα μετά το εν λόγω επεισόδιο βρίσκεται ξαπλωμένη στο κρεβάτι της κυρίας Σβεντίτσκι και παραμιλάει, διότι δεν έχει ακόμα συνέλθει από την ταραχή, που της δημιούργησε το όλο συμβάν.

Ο Κομαρόφσκι είναι ο μόνος που παραμένει στο σπίτι των Σβεντίτσκι. Είναι ανήσυχος και έξαλλος για το σκάνδαλο που φοβάται ότι θα ξεσπάσει. Από την άλλη νιώθει ενοχές, για τη ζημιά που έχει προκαλέσει στη ζωή της Λάρας. Σκέφτεται να της ενοικιάσει ένα δωμάτιο και να μην την ξαναενοχλήσει. Προσπαθεί να τα μπαλώσει στον αξιωματικό υπηρεσίας, ο οποίος έχει καταφθάσει στο σπίτι των Σβεντίτσκι, για να ανακρίνει και ίσως να συλλάβει τη Λάρα.

Έχει ξημερώσει πια, η Λάρα έχει αρχίσει να αισθάνεται κάπως καλύτερα και αυτός φεύγει βιαστικά, και της ενοικιάζει κάποιο δωμάτιο, όπου σε λίγη ώρα η Λάρα μεταφέρεται εκεί σε κατάσταση ακόμα διαταραγμένη και νευρικού πυρετού.

• Σκηνή 148^η (1 h:10':58'' - 1h:11':55'') (Επινοημένη)

Οι καμπάνες των Χριστουγέννων ηχούν από τις γύρω εκκλησίες. Στο σπίτι του, ο Πάσα, έχοντας δίπλα του τη Λάρα, διαβάζει το γράμμα της με αγωνία και μαθαίνει όλη την αλήθεια. Στην αρχή οργίζεται μαζί της. Η Λάρα προσπαθεί να του εξηγήσει την κατάσταση, για να την καταλάβει, όμως αυτός είναι έτοιμος ακόμα και να χειροδικήσει· συγκλονισμένος και μάλλον ντροπιασμένος την αποστρέφεται, γυρίζοντας την πλάτη του.

Ο σκηνοθέτης ξεκινά τη σκηνή αυτή με εξωτερικό πλάνο στο δωμάτιο του Πάσα, εστιάζοντας στο θολό από την παγωνιά τζάμι, όπως θολή είναι και γι' αυτόν η υπόθεση με τον Κομαρόφσκι.

Πίσω από το παράθυρο του δωματίου καίει το κερί που φωτίζει το γύρω χώρο. Καθώς ο Πάσα διαβάζει, αράδα - αράδα την επιστολή της Λάρας και ξεδιαλύνει την υπόθεση με τον Κομαρόφσκι, η ζέστη από τη φλόγα του κεριού λιώνει σιγά - σιγά τον πάγο, και σχηματίζει μια μεγάλη

φωτεινή οπή, που σημειολογικά παραπέμπει στο φανέρωμα σε αυτόν όλης της υπόθεσης Λάρας - Κομαρόφσκι.

• Σκηνή 149^η(1h:11':56'' - 1h:12':30'')(Επινοημένη)

Η Λάρα είναι πολύ στενοχωρημένη, προβληματισμένη κι απελπισμένη. Δείχνει να νιώθει ότι κάτι αδιόρατο πλησιάζει και κοιτάζει έξω από τη φωτεινή οπή του παραθύρου. Κάτω στο δρόμο, την ίδια στιγμή, περνούν ο Γιούρι και η Τόνια πάνω σε έλκηθρο ευτυχισμένοι.

Ο Γιούρι στρέφεται και αυτός ασυναίσθητα, προς το ίδιο παράθυρο και βλέπει το φως του κεριού κοντά στο τζάμι του σπιτιού του Πάσα που καίει. Την ίδια στιγμή, η Τόνια, που με το γυναικείο της ένστικτο έχει καταλάβει ότι ο Γιούρι κάπου γνωρίζει την κοπέλα, η οποία πυροβόλησε τον Κομαρόφσκι, τον ρωτάει με περιέργεια και με κάποια δόση ζήλειας, για να μάθει κάτι περισσότερο. Η ευγένεια και η γλυκύτητα των τρόπων της είναι χαρακτηριστική. Εκείνος της εξηγεί ότι την είχε γνωρίσει σε ένα σπίτι με αφορμή κάποιο ιατρικό περιστατικό.

Έχει ήδη σχηματιστεί ένα τρίγωνο προαισθήσεων(Λάρας, Γιούρι και Τόνιας) για το ιψενικό τρίγωνο που σε λίγο καιρό θα αναπτυχθεί μεταξύ τους. Και ενώ το έλκηθρο, το οποίο ο σκηνοθέτης βάζει να το σέρνουν συμβολικά τρία λευκά άλογα, προχωρεί για το σπίτι τους, ο Γιούρι και η Τόνια αγκαλιάζονται και φιλιούνται με αγάπη.

Το στοιχείο του κεριού, που καίει κοντά στο παράθυρο, στις σκηνές 148 και 149 έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τρίτο, Κεφ. 9 και 10) ήτοι:

(9)«Τώρα μπορείς να κοιτάξεις. Σβήσε το φως κι άναψε το κερί.» και «Στο παράθυρο, κοντά στο αναμμένο κερί, ο πάγος στο τζάμι άρχισε να λιώνει και να σχηματίζει μια τρύπα σαν μαύρο μάτι.» και

(10)«Πέρασαν (πηγαίνοντας για το σπίτι των Σβεντίτσκι) από την οδό Καμεργκέρσκι. Ο Γιούρα παρατήρησε πως σε κάποιο παράθυρο, πάνω στο στρώμα του πάγου, είχε σχηματιστεί μια μαύρη τρύπα σα μάτι. Μεσ' από τη σχισμή αυτή έλαμπε το φως ενός κεριού που έμοιαζε να ρίχνει συνειδητά το βλέμμα του στο δρόμο, λες και η φλόγα παρακολουθούσε τους περαστικούς περιμένοντας κάτι. "Ένα κερί στο τραπέζι. Ένα κερί σιγοκαίει...", μουρμούρισε ο Γιούρα στον εαυτό του και διαισθάνθηκε την αρχή κάποιου θολού ασχημάτιστου αισθήματος, ελπίζοντας πως η συνέχεια θα ερχόταν από μόνη της, δίχως εξαναγκασμούς. Δεν ερχόταν όμως».

Πολλά χρόνια αργότερα, ίσως ένα άλλο κερί θα έκαιγε γι' άλλο όμως σκοπό σ' αυτό το ίδιο δωμάτιο, διότι, σύμφωνα με το ομώνυμο μυθιστόρημα ένα διαφορετικού είδους ιψενικό τρίγωνο έκανε την παρουσία του εκεί μέσα, κάτω από πραγματικά θλιβερές συνθήκες. Αποτελείτο από τη Λάρα που έφτασε τυχαία εκεί, σαν κάτι να προαισθανόταν, τη Μαρίνα τη δεύτερη νόμιμη σύζυγο του Γιούρι Ζιβάγκο, η οποία θρηνούσε τον άντρα της, και τον Γιούρι Ζιβάγκο, που όμως κείτονταν άπνους σε νεκροκρέβατο στο ίδιο αυτό δωμάτιο. Πράγματι, σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο δεύτερο, Μέρος δέκατο πέμπτο, Κεφ. 13 και 14), μεταξύ άλλων, αναφέρονται και τα εξής:

(13)«Απ' το διάδρομο μεσ' από την πόρτα φαινόταν η γωνία του δωματίου με το τραπέζι βαλμένο λοξά. Από το τραπέζι, σαν αδρά σκαλισμένο μονόξυλο, ένα φέρετρο έβλεπε προς την πόρτα με την κάτω άκρη, από τη μεριά των ποδιών του νεκρού. Ήταν το ίδιο τραπέζι πάνω στο οποίο έγγραφε πριν από λίγη ώρα ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς.[...].»

(14) Όταν μετέφεραν τον νεκρό στο σπίτι που κατοικούσε τελευταία, στην οδό Καμεργκέρσκι, οι φίλοι του, συγκλονισμένοι από την είδηση του χαμού του, πέρασαν βιαστικά την κεντρική είσοδο κι έφτασαν στην ορθάνοιχτη πόρτα του διαμερίσματος μαζί με τη Μαρίνα. Έμοιαζε να 'χει χάσει τα λογικά της από το φριχτό νέο[...].

Κι ήταν και δυο άνθρωποι μέσα σ' όλους, ένας άντρας και μια γυναίκα, που ξεχώριζαν. Δεν επιζητούσαν περισσότερη εγγύτητα προς το νεκρό σε σχέση με τους προηγούμενους. Δεν αναμετριόνταν σε δυστυχία με τη Μαρίνα, με τις κόρες της και τους φίλους του νεκρού, και σεβόντουσαν το προβάδισμά τους.[...].

Αμέσως μετά, επέστρεψε [ο Έβγκραφ Ζιβάγκο] στο δωμάτιο. Η συζήτηση συνεχίστηκε. "Μη χαθείτε, παρακαλώ μετά την αποτέφρωση, Λαρίσα Φιοντόροβνα"[...]. "Εδώ ο εκτελεσμένος Αντίποφ, ο συγχωρεμένος ο άντρας μου, φοιτητής ακόμα, νοίκιαζε ένα δωμάτιο, αυτό το δωμάτιο όπου καθόμαστε τώρα.[...].

Πάγωσα, όταν είδα την εξώπορτα ανοιχτή, κόσμο στο δωμάτιο, ένα φέρετρο, και στο φέρετρο ένας νεκρός. Ποιος νεκρός; Μπαίνω μέσα, πλησιάζω, μου φάνηκε πως τρελάθηκα, πως ονειρεύομαι, όμως ήσασταν μάρτυρας σ' όλα αυτά, έτσι δεν είναι; Γιατί σας τα λέω λοιπόν;" [...].

• Σκηνή 150^η(1h:12':31'' - 1h:12':41'')(Επινοημένη)

Ο κινηματογραφικός φακός πίσω ξανά στον Πάσα και τη Λάρα. Είναι ο ίδιος, τώρα, που κλαίει με την πλάτη στραμμένη με αναφιλητά για την προδοσία της. Κάποια στιγμή, όμως, συνέρχεται, μετανιώνει για την αντίδρασή του, θεωρεί ότι πρέπει να τη συγχωρήσει, γιατί ουσιαστικά και αυτή είναι ένα άλλο θύμα του Κομαρόσφσκι· γυρίζει λοιπόν προς την πλευρά της και ρίχνεται στην αγκαλιά της.

Το σκηνικό είναι λιτό, φτωχικό, φοιτητικό. Ένα κρεβάτι, μια σανίδα στον τοίχο για μερικά βιβλία και τσαγερά και ένα κερί πάνω σε τραπέζι, δίπλα σε ένα παράθυρο χωρίς κουρτίνες, να καίει.

Η Λάρα και ο Πάσα εξακολουθούν να είναι καθισμένοι στο κρεβάτι. Εκεί συμβολικά θα βιαστεί η ψυχή του Πάσα, διαβάζοντας την επιστολή της Λάρας μπροστά της, όπου σ' αυτήν την επιστολή αναφέρεται ο βιασμός της από τον Κομαρόφσκι. Και, ίσως, γίνει ακόμα πιο εκδικητικός απέναντι στην υψηλή και διεφθαρμένη κοινωνία της προεπαναστατικής Ρωσίας, όπου δεν θα σηκώσει απλώς το δικό του πιστόλι για να πυροβολήσει, αλλά θα συντονίσει πολλά άλλα όπλα εναντίον εκείνης της καθεστηκυίας τάξης.

Με τη σκηνή αυτή τελειώνει, ουσιαστικά, το πρώτο ένα τρίτο(1/3) του έργου, που αναφέρεται στα χρόνια της αθωότητας λίγο-πολύ για όλους, πλην βεβαίως του Κομαρόφσκι.

• Σκηνή 151^η(1h:12':42'' - 1h:13':03'')(Επινοημένη)

Με τη σκηνή αυτή αρχίζει το μεσαίο ένα τρίτο (κεντρικό μέρος) του έργου, καθώς η κινηματογραφική διήγηση εισέρχεται στην κύρια φάση της, και τα επερχόμενα γεγονότα όχι μόνο θα επηρεάσουν, αλλά και θα ανατρέψουν τις προσωπικές ζωές όλων των ηρώων, όπως συνήθως συμβαίνει στη ζωή, όταν η πραγματική ιστορία αρχίζει να ξετυλίγει τα φοβερά και αδυσώπητα γεγονότα της.

Έχει κηρυχθεί ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος και στην πλευρά των δυτικών συμμάχων, εναντίον των Γερμανών, βρίσκονται οι Ρώσοι. Στην τσαρική Ρωσία έχει διαταχθεί επιστράτευση και είναι σε εξέλιξη μια ενθουσιώδης παρέλαση των επιστρατευμένων στους δρόμους της Μόσχας. Τους επιστρατευμένους συμπαραστέκεται η Ρωσική εκκλησία και γι' αυτό εν μέσω κωδωνοκρουσιών

ένας Ρώσος ιερέας με τη συνοδεία του ευλογεί και αγιάζει τους επιστρατευμένους, κατά τον ορθόδοξο τρόπο, ώστε να γυρίσουν όλοι πίσω σώοι και νικητές.

• **Σκηνή 152^η (1h:13':04'' - 1h:13':11'')** (Επινοημένη)

Ο σκηνοθέτης επιλέγει, σε αυτή τη σκηνή, να επαναφέρει τον αφηγητή της όλης ιστορίας, Έβγκραφ Ζιβάγκο, τον οποίο και παρεμβάλλει στη σκηνή της παρέλασης.

• **Σκηνή 153^η (1h:13':12'' - 1h:13':16'')** (Επινοημένη)

Οι Ζιβάγκο - Γκρομικό, «*συν γυναιξί και τέκνοις*», εκείνη την ιστορική στιγμή έχουν πάρει θέση στο μπαλκόνι του σπιτιού τους και παρακολουθούν, ανήσυχοι και σκεπτικοί, την παρέλαση των επίστρατων στους δρόμους της Μόσχας. Είναι ο Αλεξάντερ Γκρομικό με τη γυναίκα του Άννα Ιβάνοβνα, η κόρη τους Τόνια με το μωρό της και ο γαμπρός τους, ο Γιούρι Ζιβάγκο.

• **Σκηνή 154^η (1h:13':17'' - 1h:14':20'')** (Επινοημένη)

Επανέρχεται η αφήγηση του στρατηγού Έβγκραφ προς την ανιψιά του, στο σημείο εκείνο που ο ίδιος καθοδηγημένος από το Κόμμα των Μπολσεβίκων θα ενταχθεί μαζί με πολλούς άλλους συντρόφους του, ως εθελοντής στον πόλεμο αυτό, με σκοπό να ενεργήσουν, σε κάθε πρόσφορη ευκαιρία, διαλυτικά ως προς το ρωσικό στράτευμα, προκειμένου να επέλθει δραστική πολιτική αλλαγή - επανάσταση στη Ρωσία.

Έτσι, ο φακός, για να τονιστούν τα λεγόμενα του αφηγητή και η σκοπούμενη υπονόμηση της ρωσικής εκστρατείας από τους Μπολσεβίκους, δείχνει τον Έβγκραφ Ζιβάγκο να κατεβαίνει από το πεζοδρόμιο στο δρόμο και να ακολουθεί τους επιστρατευμένους ως εθελοντής και αυτός στρατιώτης. Στη συνέχεια, εμφανίζεται μια καλοντυμένη κυρία να μοιράζει λουλούδια στους επιστρατευμένους, που προχωρούν πανηγυρίζοντας.

Ο Έβγκραφ Ζιβάνγκο, μόλις παίρνει από αυτή τη γυναίκα ένα κόκκινο τριαντάφυλλο, αρχίζει αμέσως να το μαδά με το χέρι του, καθώς προχωρά στο δρόμο, συμβολικό σημάδι της αντίθεσής του σε μια νίκη των ρωσικών στρατευμάτων, μια νίκη που την επιθυμούσε ο κάθε Ρώσος πατριώτης.

Καθώς ακολουθούν οι επτά(7) επόμενες σκηνές, ο αφηγητής Έβγκραφ μιλάει για άντρες που κατατάχτηκαν, για να υπερασπιστούν αντρίκια την πατρίδα· άλλοι που ήταν δυστυχισμένοι από τη δουλειά τους και ήθελαν να ξεφύγουν· άλλοι που είχαν δυστυχισμένο γάμο και αμφέβαλλαν για τον εαυτό τους(φωτογραφίζοντας έτσι τον Πάσα Αντίποφ)· και, τέλος, άλλοι που ήταν ευτυχισμένοι και δεν θα ήθελαν να συμμετάσχουν στον πόλεμο μέχρι να τους καλέσει η πατρίδα(φωτογραφίζοντας τον Ζιβάνγκο, ο οποίος μεσούντος του πολέμου εργαζόταν σε νοσοκομείο της Μόσχας και αργότερα επιστρατεύθηκε για το Μέτωπο).

Επίσης, μιλάει για τις συνθήκες των Ρώσων στρατιωτών στο μέτωπο· τις επιθέσεις τους, τις υποχωρήσεις και αποχωρήσεις τους στα μετόπισθεν. Με αυτό τον τρόπο ο Lean τοποθετεί το όλο πλαίσιο -κάδρο, μέσα στο οποίο θα ξετυλιχτούν από εδώ και πέρα οι ζωές των ηρώων του έργου και κυρίως του Γιούρι και της Λάρας.

• **Σκηνή 155^η (1h:14':21'' - 1h:14':42'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Πάσα Αντίποφ προχωρά για να καταταγεί στο στρατό, έχοντας στην αγκαλιά του την κόρη του, μωρό, την οποία και παραδίδει ως άλλος Έκτορας, στη γυναίκα του Λάρα(ως άλλη Ανδρομάχη), που στέκεται δίπλα του στενοχωρημένη, βουβή και αποσβολωμένη, λίγο προτού μπει αυτός στο Γραφείο Στρατολογίας.

Πίσω τους ακριβώς εκτυλίσσονται σκηνές από την καθημερινή ειρηνική αγροτική ζωή της Ρωσίας (γυναίκες να καλλιεργούν μαζί με τα παιδιά τους, γριές να τσαπίζουν στο χωράφι τους, άντρες να φορτώνουν τα ζώα τους, άλλοι πιο πάνω να μεταφέρουν τη σοδειά τους, ένα κοπάδι ζώων να μετακινείται για βοσκή), εικόνα που παραπέμπει σε ηθογραφικούς πίνακες μεγάλων Γάλλων ή Φλαμανδών ζωγράφων του 17^{ου}, του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα.

Σύμφωνα, όμως, με το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τέταρτο, Κεφ.7) ο Πάσα κατατάσσεται μόνος του, χωρίς δηλαδή να έχει δίπλα του την οικογενειά του. Και η κόρη του, όταν αυτός κατατάσσεται στο στρατό, δεν είναι μωρό στην αγκαλιά, αλλά τριών χρονών(Βιβλίο πρώτο, Μέρος τέταρτο, Κεφ. 6).

• **Σκηνή 156^η(1h:14':43'' - 1h:14':54'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι Ζιβάγκο στο νοσοκομείο, όπου υπηρετεί, εξετάζει ασθενείς και πληγωμένους από τον πόλεμο, παισιούμενος από βοηθό νοσοκόμα. Δεν έχει ακόμη ο ίδιος επιστρατευθεί.

• **Σκηνή 157^η(1h:14':55'' - 1h:15':10'')**(Εν μέρει συμβατή)

Σκληρή εικόνα πολέμου. Σκοτωμένοι στρατιώτες στο μέτωπο, θαμμένοι μέσα στα χιόνια και τους πάγους, δίπλα σε αμυντικά συρματοπλέγματα.

• **Σκηνή 158^η(1h:15':11'' - 1h:15':33'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ρώσοι στρατιώτες μέσα στα χαρακώματα, νηστικοί και εξασθιωμένοι, που και αδυνατούν και απρόθυμοι είναι να βαδίσουν κατά του εχθρού.

Η παραμονή των στρατιωτών στα χαρακώματα, με συρματοπλέγματα και με τις εκατέρωθεν κάπου - κάπου επιθέσεις, βομβαρδισμούς και αντεπιθέσεις ήταν μια

συνήθης εικόνα του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου και μια τέτοια ακριβώς εικόνα πολέμου μεταφέρει εδώ ο σκηνοθέτης Lean.

• **Σκηνή 159^η(1h:15':34'' - 1h:15':38'')**(Επινοημένη)

Ένας Ρώσος αξιωματικός, βρίσκοντας τους εξασθλωμένους στρατιώτες, που βρίσκονται εξουθενωμένοι και παγωμένοι στα χαρακώματα, προσπαθεί να τους παρακινήσει σε επίθεση κατά του εχθρού. Αυτοί, όμως, δεν έχουν κουράγιο, ούτε για την παραμικρή κίνηση.

• **Σκηνή 160^η(1h:15':39'' - 1h:16':16'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο βαθμοφόρος Πάσα Αντίποφ, όμως, έχει τον τρόπο του να κινητοποιεί τους στρατιώτες του, δηλαδή με καλή συμπεριφορά και με ενθαρρυντικά λόγια.

Όταν, λοιπόν, μια ρωσική αντεπίθεση ξεκινά κάτω από εχθρικά πυρά, ο Αντίποφ προτρέπει θερμά τους στρατιώτες του να εφορμήσουν και ο ίδιος προχωρά μπροστά δίνοντας το παράδειγμα, πράγμα ασύνηθες για επιστρατευμένους Μπολσεβίκους, που είχαν διαλυτική συμπεριφορά απέναντι στο τσαρικό στράτευμα.

Σε λίγο, φαίνεται ότι ο Πάσα τραυματίζεται σοβαρά ή σκοτώνεται, γιατί ο κινηματογραφικός φακός δείχνει να πέφτουν τα χαρακτηριστικά γυαλιά του στο πεδίο της μάχης, όταν μια οβίδα σκάει ξαφνικά μπροστά του.

• **Σκηνή 161^η(1h:16':17'' - 1h:16':56'')**(Εν μέρει συμβατή)

Κάτω, όμως, από την ισχυρή πίεση των πυρών του εχθρού εκδηλώνεται ρωσική υποχώρηση στο συγκεκριμένο τομέα του μετώπου. Μετά, λαμβάνει χώρα μια μαζική αποχώρηση ρωσικών στρατευμάτων από τα χαρακώματα προς τα μετόπισθεν, πράγμα που θα πυροδοτήσει, λίγο αργότερα, την έκρηξη της Κόκκινης επανάστασης, η οποία με τη σειρά

της θα φέρει σε μεγάλη περιδίνηση τη ρωσική κοινωνία για μεγάλο χρονικό διάστημα.

• Σκηνή 162^η(1h:16':57'' - 1h:17':16'')(Επινοημένη)

Από τη μια μεριά του δρόμου κάποιες εφεδρικές ρωσικές δυνάμεις προχωρούν συντεταγμένα προς το μέτωπο, για να αναλάβουν δράση, και από την άλλη μεριά του δρόμου οι ασύνταχτοι λιποτάκτες που επιστρέφουν στα μετόπισθεν.

Στη μονάδα που προχωρεί για το μέτωπο βρίσκεται, πάνω σε νοσοκομειακή άμαξα, ο Γιούρι Ζιβάνκο σκεπτικός, ατενίζοντας με ανήσυχο βλέμμα τους απέναντι που έρχονται, και τους οποίους ο Διοικητής του, βλέποντάς τους έτσι ασύνταχτους που υποχωρούν, τους χαρακτηρίζει, με αηδία, «λιποτάκτες».

• Σκηνή 163^η(1h:17':17'' - 1h:17':23'')(Επινοημένη)

Ο κινηματογραφικός φακός γυρίζει, τώρα, προς τους λιποτάκτες και εστιάζει στον αυθαίρετο κατά κάποιο τρόπο αρχηγό των ατάκτων, ο οποίος απ' ό,τι φαίνεται είναι ελαφρά τραυματίας και Μπολσεβίκος. Αυτός απευθύνεται στους συντρόφους του, που βρίσκονται επίσης πάνω στη νοσοκομειακή άμαξα, και με μίσος εκστομίζει τη λέξη: «αντικαταστάτες». Δίπλα σε αυτόν τον οιονεί αρχηγό των ατάκτων βρίσκεται η Λάρα, πράγμα που δείχνει ότι είχε καταταχτεί στο ρωσικό στρατό, ως εθελόντρια αδελφή νοσοκόμος.

• Σκηνή 164^η(1h:17':23'' - 1h:18':01'')(Επινοημένη)

Καθώς πλησιάζουν οι δυο σχηματισμοί, ο ένας αξιωματικός της εφεδρικής δύναμης που προχωρά για το μέτωπο, διατάζει τα όπλα «επ' ώμου», και από την άλλη, ο τραυματίας Μπολσεβίκος, που ενεργεί ως αρχηγός των ατάκτων, φωνάζει να μείνουν όλοι ενωμένοι και να μη

διαλυθούν. Οι δυο παραπάνω σχηματισμοί σταδιακά έρχονται σε επαφή.

Το τοπίο της συνάντησης των δυο σχηματισμών (εφέδρων και λιποτακτών), που τελικά είναι και σημείο της πρώτης ουσιαστικής συνάντησης του Γιούρι και της Λάρας, έχει επιλεγεί από τον σκηνοθέτη επίπεδο και ελαφρά χιονισμένο, ένθεν και ένθεν του δρόμου.

Ο Lean εφαρμόζοντας το κυκλικό σχήμα περιγραφής, βάζει σε ανάλογο τοπίο, πολύ αργότερα, τον οριστικό αποχωρισμό της Λάρας από τον Γιούρι στο χιονισμένο Βαρίκινο, όταν το έλκηθρο του Κομαρόφσκι θα πάρει τη Λάρα από κοντά του για πάντα.

• Σκηνή 165^η(1h:18':02'' - 1h:18':40'')(Επινοημένη)

Οι αξιωματικοί βλέπουν με απέχθεια και υπεροψία τους λιποτάκτες. Προχωρούν, διασχίζοντας το ασύντακτο πλήθος. Οι λιποτάκτες φωνάζουν στους εφέδρους να κάνουν μεταβολή, ώστε να αποφύγουν το μέτωπο, γιατί δεν έχει νόημα πια και δεν υπάρχει ελπίδα. Κάποιοι πείθονται και διαλύουν το σχηματισμό τους. Γίνεται πανδαιμόνιο. Ακολουθούν φωνές, διαταγές, αλλά και προτροπές για υποχώρηση.

• Σκηνή 166^η(1h:18':41'' - 1h:19':12'')(Επινοημένη)

Ένας από τους αξιωματικούς παίρνει την πρωτοβουλία και με ένα σάλτο ανεβαίνει πάνω σε ένα βαρέλι, που υπήρχε εκεί, δίπλα σε ένα γκρεμισμένο οίκημα. Πυροβολεί στον αέρα, για να αποσπάσει την προσοχή στρατιωτών και λιποτακτών που ήσαν ανακατεμένοι κι αμέσως αρχίζει να τους μιλάει. Τους λέει θυμωμένος ότι καθήκον τους είναι να βαδίσουν όλοι για το μέτωπο, για να σώσουν την πατρίδα από τους Γερμανούς στρατιώτες που βρίσκονται ήδη πολύ κοντά, σε απόσταση λίγων χιλιομέτρων.

• Σκηνή 167^η(1h:19':13''- 1h:19':24'')(Επινοημένη)

Ο αρχηγός των λιποτακτών ρωτάει και αυτός με θυμό, για ποια πατρίδα μιλάει, για τη δική του ή τη δική τους. Εκείνη τη στιγμή ο αξιωματικός, περισσότερο εκνευρισμένος προχωρά λίγο πιο μπροστά. Το καπάκι, όμως, του βαρελιού υποχωρεί και έτσι αυτός βυθίζεται μέσα στο νερό. Τότε, ένας άλλος λιποτάκτης σηκώνει το όπλο του και πυροβολεί θανάσιμα τον ομιλητή. Η εικόνα της βύθισης του αξιωματικού μέσα στο βαρέλι με το νερό είναι κωμικοτραγική· αφενός διασκεδάζει τους στασιαστές και αφετέρου βοηθάει στην πλήρη αποδόμηση της πειθαρχίας των στρατιωτών.

Το στοιχείο του ομιλητή αξιωματικού που πέφτει στο βαρέλι και πυροβολείται έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πέμπτο, Κεφ. 10): *«Μέσα στον κλοιό που είχαν δημιουργήσει οι ιππείς ο Γκιντς ανέβηκε πάνω σε κάτι κούτσουρα κι άρχισε να ρητορεύει στους λιποτάκτες. Όπως συνήθως, μιλούσε για το στρατιωτικό καθήκον, για την αξία της πατρίδας και για πολλά άλλα ανώτερα πράγματα. Τα λόγια του δεν κατάφερναν να συγκινήσουν κανέναν.*

Οι συγκεντρωμένοι στρατιώτες ήταν πολλοί, όλοι τους εκνευρισμένοι και κουρασμένοι απ' όσα είχαν υποφέρει στον πόλεμο. Τα λόγια του κομισάριου Γκιντς ηχούσαν άσχημα στ' αυτιά τους.[...].

Άρχισε λοιπόν να χάνει την υπομονή του κι αποφάσισε να μιλήσει αυστηρά και να χρησιμοποιήσει απειλές που μέχρι τότε δεν είχε ξεστομίσει[...] τους είπε ακόμα πως, αν δεν συμμορφωθούν, θ' αποδειχτούν άνανδροι και προδότες, ασυνειδήτα γαϊδούρια και άθλιοι αναίσθητοι.

Οι άνθρωποι αυτοί είχαν ξεσυνηθίσει να τους μιλούν σέ τέτοιο τόνο. Ένας βρυχηθμός από εκατοντάδες στόματα

υψώθηκε. Φτάνει ότι είπες - είπες. Αρκετά![...]. Ούτε, όμως, οι Κοζάκοι είχαν μείνει ευχαριστημένοι από τον άστοχο λόγο που είχε εκφωνήσει ο Γκίντς.[...].

Ένας-ένας κατέβαιναν από τα άλογά τους. Όταν μαζεύτηκαν πολλοί, κινήθηκαν όλοι μαζί άτακτα και ενώθηκαν με τους στρατιώτες του 212^{ου} Συντάγματος.[...] Κάποιοι ανήσυχoi αξιωματικοί των Κοζάκων τον συμβούλεψαν να φύγει.

Ο Γκίντς άρχισε να κατευθύνεται προς το σταθμό, χωρίς να κρύβεται. Τον ακολουθούσαν οπλισμένοι στρατιώτες.[...]. Ο Ποβαρίχιν και ο Κόλια άρχισαν να του φωνάζουν και να του κάνουν νοήματα να μπει στο κτήριο του σταθμού[...]. Στην είσοδο του σταθμού κάτω από την καμπάνα υπήρχε μια ψιλή στέρνα με νερό για το ενδεχόμενο πυρκαγιάς. Ήταν ερμητικά κλειστή.

Ο Γκίντς έβγαλε το κάλυμμα κι απευθύνθηκε στους στρατιώτες που πλησίαζαν[...]. Όμως, έτσι όπως στεκόταν στην άκρη του καλύμματος το μετακίνησε από τη θέση του. Το ένα του πόδι έπεσε μέσα στη στέρνα και το άλλο κρεμάστηκε έξω. Βρέθηκε καθισμένος καθάλα στην άκρη της στέρνας.

Οι στρατιώτες αντιμετώπισαν την πτώση του με δυνατά γέλια. Κάποιος από την πρώτη γραμμή κινήθηκε προς το μέρος του, τον πυροβόλησε στο σθέρκο και τον σκότωσε. Οι υπόλοιποι όρμησαν στον νεκρό και τον τρύπησαν με τις ξιφολόγχες τους.»

Επίσης στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ενδέκατο, Κεφ. 9) αναφέρονται: «[...] Ήταν τον Φλεβάρη στην επανάσταση. Τότε με τον Κερένσκι. Μας έστειλαν να χτυπήσουμε κάτι στασιαστές. Κοντά στο σταθμό του τρένου. Θα φεύγαμε απ' το μέτωπο. Έστειλαν έναν πιτσιρικά, έναν

αγκιτάτορα να μας μιλήσει για να συμφωνήσουμε. Να πολεμήσουμε, λέει, για τη νίκη.

Αυτός ο μικρός ο Καντέτος είχε έρθει να μας μιλήσει με το καλό. Σαν κοτοπουλάκι ήταν “Πολεμήστε για τη νίκη” αυτό ήταν το σύνθημά του. Είχε ανέβει σ’ ένα δοχείο επάνω στην πλατφόρμα του τρένου. Ανέβηκε για να φαίνεται ψηλός και γλίστρησε κι αναποδογύρισε το δοχείο κι έγινε μουσκίδι. Δεν φαντάζεσαι πόση πλάκα είχε. Έσκασα στα γέλια. Κρατούσα το ντουφέκι. Δεν μπορούσα να σταματήσω το γέλιο. Σα να με γαργαλούσαν. Και μετά τον σημάδεψα και τον σκότωσα . Δεν μπορώ να καταλάβω πώς το ‘κανα αυτό το πράγμα. Σα να μου ‘σπρωξε κάποιος το χέρι. Γι’ αυτό και βλέπω διάφορα πράγματα[...].».

Ο λιποτάκτης, που σκοτώνει τον αξιωματικό ομιλητή, στην ταινία είναι σωματώδης, με πυκνά μαλλιά και γένια και με άγριο βλέμμα. Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ενδέκατο, Κεφ. 9): «Ο Παμφίλ Παλίχ ήταν ένας σωματώδης άντρας με μαύρα πυκνά μαλλιά και γένια. Το κόκκαλο του μετώπου του, εξογκωμένο ανάμεσα στους κροτάφους, έδινε την εντύπωση πως το βλέμμα του ήταν μονίμως μοχθηρό.[...].

Η αντικοινωνικότητά τους αντιμετωπιζόταν ως θαύμα ταξικής συνείδησης, η βαρβαρότητά τους ως μοντέλο προλεταριακής δύναμης κι επαναστατικού ενστίκτου. Μέσα σ’ αυτό το πλαίσιο είχε εδραιωθεί και η φήμη του Παμφίλ. Τον είχαν σε μεγάλη υπόληψη οι αρχηγοί των παρτιζάνων και τα στελέχη του Κόμματος.

Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς θεωρούσε αυτόν τον σκυθρωπό κι ακοινώνητο γίγαντα ως μη φυσιολογικό βλαστάρι της κοινωνίας. Η χοντροκοπιά του και η έλλειψη καλλιέργειας τον απωθούσαν και δεν ένιωθε καμία οικειότητα.[...].

“Καλά γιατρέ, δεν σ’τα ‘πα” όλα ακόμα. Το πιο βασικό δεν σ’ το ‘πα. Άκου λοιπόν. Θα στα πω χύμα κι ας με πάρεις

στραβά. Πολλά έκανα στους πολέμους κι έβαψα τα χέρια μου με πολύ αίμα. Αξιωματικούς, μπουρζουάδες. Ποτέ δεν στενοχωρήθηκα. Ούτε τα ονόματά τους δεν θυμάμαι, ούτε πότε έγινε ό,τι έγινε, όλα σαν το νεράκι κύλησαν.

Μόνο ένας ανθρωπάκος μου καρφώθηκε στο μυαλό και δεν μπορεί να βγεί. Ένας νεαρούλης. Δεν κατάλαβα γιατί τον σκότωσα, έτσι σαν αστείο, αφού μ'έκανε και γελούσα. Για το τίποτα τον σκότωσα[...], και συνέχισε να λέει στον Ζιβάγκο, όταν ο τελευταίος ήταν επιταγμένος από τους παρτιζάνους, το επεισόδιο με τον ομιλητή πάνω στη στέρνα, όπου κάποια στιγμή έπεσε μέσα.

• **Σκηνή 168^η(1h:19':25'' - 1h:20':27'')**(Επινοημένη)

Στη συνέχεια, κάποιοι στασιαστές κατεβάζουν βιαίως από το άλογά τους το διοικητή και τους άλλους βαθμοφόρους και τους εκτελούν επί τόπου, το διοικητή μάλιστα χτυπώντας τον με τους υποκόπανους των όπλων τους. Κατόπιν, σηκώνουν το πηλήκιο του διοικητή με το εθνόσημο, το ανεμίζουν και το πετούν πέρα μακριά. Η πρώτη ενέργεια ομαδικής στάσης και απείθιας είναι πλέον γεγονός.

• **Σκηνή 169^η(1h:20':28'' - 1h:21':04'')**(Επινοημένη)

Καθώς οι στασιαστές προχωρούν προς τα μετόπισθεν πανηγυρίζοντας, ο Γιούρι από τη μια πλευρά του δρόμου και η Λάρα λίγο πιο πίσω από την άλλη πλευρά, βαδίζουν προς το μέρος όσων κείτονται νεκροί στο κατάστρωμα του δρόμου.

• **Σκηνή 170^η(1h:21':05'' - 1h:21':26'')**(Επινοημένη)

Ο γιατρός Ζιβάγκο αντιλαμβάνεται την παρουσία της νοσοκόμας και της ζητά να τον βοηθήσει, για να δώσουν τις πρώτες βοήθειες. Από την προηγηθείσα συμπλοκή υπάρχουν επτά(7) νεκροί και ένας τραυματίας. Είναι ο

Κύριλ που έπαιξε, με δική του πρωτοβουλία, το ρόλο του αρχηγού των στασιαστών - λιποτακτών, τον οποίο περιθάλλπτουν και παίρνουν μαζί τους.

• Σκηνή 171^η(1h:21':27'' - 1h:21':38'')(Επινοημένη)

Η νοσοκομειακή άμαξα και κάποιοι από τους λιποτάκτες οπισθοχωρούν προς το Μελιουζέεφ. Έχει φτάσει η ώρα του δειλινού.

• Σκηνή 172^η(1h:21':39'' - 1h:22':54'')(Επινοημένη)

Σε μια στιγμή, επειδή φαίνεται ότι χειροτερεύει η κατάσταση του μεταφερόμενου τραυματία Κύριλ, ο γιατρός Ζιβάγκο δίνει εντολή να σταματήσει η νοσοκομειακή άμαξα. Μέσα στο μισοσκόταδο του προχωρημένου δειλινού και κάτω από το φως του φαναριού αποφασίζει να εγχειρίσει επί τόπου τον τραυματία.

Πάνω στη χειρουργική επέμβαση η βοηθός νοσοκόμα θαυμάζει τη χειρουργική δεξιότητά του γιατρού και ίσως γοητεύεται από τους τρόπους και την ευγενική παρουσία του Γιούρι, που προσπαθεί να κάνει ό,τι καλύτερο μπορεί, προκειμένου να σώσει τον τραυματία του.

Ο Ζιβάγκο έχει ήδη αναγνωρίσει τη Λάρα, ως την κοπέλα, που εκείνη τη χριστουγεννιάτικη βραδιά, πριν τέσσερα χρόνια, είχε πυροβολήσει τον Κομαρόφσκι, στο μέγαρο των Σβεντίτσκι. Λίγο πιο πριν η Λάρα του είχε εξηγήσει το λόγο της κατάταξής της ως εθελόντριας νοσοκόμας, προκειμένου δηλαδή να εντοπίσει τον σύζυγό της, χωρίς όμως να το έχει καταφέρει.

Ακούγονται πυροβολισμοί από εχθρικά πυρά των Γερμανών που πλησιάζουν. Μόλις τέλειωσε η χειρουργική επέμβαση, η νοσοκομειακή άμαξα με τη συνοδεία της,

χωρίς άλλη αργοπορία οπισθοχωρεί προς τα ενδότερα του Μελιουζέεφ.

Στις σκηνές 171 και 172 έχουν ληφθεί στοιχεία από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Τέταρτο, Κεφ.10) και συγκεκριμένα : «Σε τούτα τα κάρα που δεν είχαν σουστές και το φοβερό τους τράνταγμα έκανε τα κόκκαλα να σπάνε και τα έντερα να γυρίζουν των άτυχων που ξάπλωσαν πάνω τους, μετέφεραν τους τραυματίες στον κινητό σταθμό, τους έδιναν τις πρώτες βοήθειες, τους τύλιγαν με γάζες κι όταν κάτι ήταν εξαιρετικά επείγον, τους χειρουργούσαν επιτόπου.

Όλους αυτούς τους αναρίθμητους τραυματίες τους είχαν περιμαζέψει από τον κάμπο μπροστά από τα χαρακώματα, πριν από λίγη ώρα, τη στιγμή που τα πυρά είχαν για λίγο σταματήσει. Οι μισοί είχαν χάσει τις αισθήσεις τους. Μόλις τους έφεραν μπροστά στην καλύβα, οι νοσοκόμοι με τα φορεία άρχισαν να ξεφορτώνουν τα κάρα. Μια νοσοκόμα ξεπρόβαλε από τη μία σκηνή τραβώντας την άκρη της κουρτίνας. Δεν είχε υπηρεσία την ώρα εκείνη. Ήταν ελεύθερη.»

• **Σκηνή 173^η (1h:22':55'' - 1h:23':44'')** (Επινοημένη)

Έχει ξημερώσει και καθώς η νοσοκομειακή άμαξα προχωρεί προς το Μελιουζέεφ, αρχίζει ένας διάλογος μεταξύ του Γιούρι και της Λάρας. Η Λάρα έχει καταλάβει ότι ο Γιούρι την κοιτάζει σαν κάπου να την έχει ξαναδεί, και αυτός της εξηγεί υπενθυμίζοντας το επεισόδιο στο χριστουγεννιάτικο ρεβεγιόν των Σβεντίτσκι.

Ο Γιούρι τής αποκαλύπτει, επίσης, το θαυμασμό του για το θάρρος του νεαρού Πάσα, που επενέβη τότε στο επεισόδιο και δικαιολογεί την πράξη της Λάρας κατά του Κομαρόφσκι. Η ίδια λέει ότι καλύτερα θα ήταν να μην τον

είχε γνωρίσει ποτέ αυτόν τον αχρείο άνθρωπο στη ζωή της.

Η συνάντηση του Γιούρι με τη Λάρα στο μυθιστόρημα είναι εντελώς διαφορετική απ' ό,τι περιγράφεται στις παραπάνω κινηματογραφικές σκηνές: 169, 170, 171, 172 και 173.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα(Βιβλίο πρώτο, Μέρος τέταρτο, Κεφ. 14) η ενλόγω συνάντηση σε γενικές γραμμές έχει ως εξής:

Ο Γιούρι βρισκόταν, αρχικά, ο ίδιος νοσηλευόμενος στο νοσοκομείο του, στη σκηνή των αξιωματικών, μαζί με τον Γκαλιούλιν Γκιμαζέντιν. Ακούστηκε, τότε, από τους γύρω νοσηλευόμενους ότι στο νοσοκομείο είχε έρθει μια καινούργια νοσοκόμα και αυτή τη μέρα θα έπιανε δουλειά.

Ο Γιούρι διάβαζε τα γράμματα της Τόνιας και ο Γκαλιούλιν ξεφύλλιζε τις εφημερίδες. Ο αέρας από το ανοιχτό παράθυρο της σκηνής έκανε τα φύλλα από τα γράμματα και τις εφημερίδες να ανεμίζουν. Εκείνη τη στιγμή ακούστηκαν ελαφριά βήματα. Ο Γιούρι σήκωσε τα μάτια του από την επιστολή και είδε με έκπληξη τη Λάρα. Τη Λάρα αναγνώρισε σε λίγο και ο υπολοχαγός Γκαλιούλιν, αλλά για τους δικούς του λόγους.

Εκείνη, όμως, δεν αναγνώρισε κανέναν από τους δυο. Πρώτη απευθύνθηκε η Λάρα: *«Γειά σας. Γιατί έχετε το παράθυρο ανοιχτό, δεν κρυώνετε;»* Πλησίασε τον Γκαλιούλιν να πάρει το σφιγμό του. Ο Γκαλιούλιν έδειξε την έκπληξή του από τη συνάντησή τους και της αποκάλυψε ότι συνυπηρετούσε με τον άντρα της, Πάβελ Αντίποφ, και ότι είχε μαζέψει όλα τα προσωπικά του αντικείμενα για να τις τα δώσει!

Η Λάρα ένωσε τρομερή έκπληξη, ζήτησε αμέσως να μάθει για τον άντρα της. Ο Γκαλιούλιν της είπε ψέμματα απ'

ό,τι ο ίδιος πίστευε. Της είπε ότι ο Πάσα Αντίποφ ήταν αιχμάλωτος. Η Λάρα βγήκε κλαίγοντας έξω από τη σκηνή, για να συνέλθει. Όταν μπήκε πάλι στη σκηνή στάθηκε δίπλα στον Γιούρι Αντρέγιεβιτς και του είπε μηχανικά και αφηρημένα:

«Καλημέρα, πώς αισθάνεσθε;» Θα μπορούσε να της πει και αυτός ότι τη γνώριζε, αλλά θεώρησε ότι δεν έπρεπε να την φορτίσει περισσότερο. Της απάντησε μονάχα: *«Σας ευχαριστώ. Είμαι ο ίδιος γιατρός και φροντίζω μόνος μου τον εαυτό μου. Δεν έχω ανάγκη από τίποτα.»* Αυτή τον κοίταξε παραξενεμένη, γιατί δεν είχε την πρόθεση να τον προσβάλει.

• **Σκηνή 174^η(1h:23':45'' - 1h:24':21'')**(Επινοημένη)

Οι λιποτάκτες - στασιαστές βρίσκονται αραγμένοι κάτω από τη σκιά των δέντρων και από τις δυο μεριές του κεντρικού δρόμου του Μελιουζέεφ. Μαζί τους, αναγκαστικά, βρίσκεται και ο γιατρός Ζιβάγκο, καθώς και η νοσοκόμα Λάρα.

Σε μια στιγμή καταφτάνει κορνάροντας ένα στρατιωτικό όχημα και ρίχνει προκηρύξεις. Σε μια από αυτές τις προκηρύξεις ο Γιούρι διαβάζει με περιέργεια, αλλά και αγωνία ότι έχει συλληφθεί ο Τσάρος, ο Λένιν βρίσκεται στη Μόσχα και ότι έχει αρχίσει εμφύλιος πόλεμος.

Το σκηνικό αυτό, της διαδρομής δηλαδή του φορτηγού που κορνάρει και διασχίζει την κατάφυτη πλατεία του Μελιουζέεφ, με τα φέιν βολάν να ανεμίζουν και να γεμίζουν το χώρο της εν λόγω πλατείας και τους πριν λίγο ξαπλωμένους στρατιώτες να πηδούν, για να αρπάξουν κάποια από τις προκηρύξεις είναι εξαιρετική και εντυπωσιακή.

• Σκηνή 175^η(1h:24':22'' - 1h:24':45'')(Επινοημένη)

Ο αρχηγός των στασιαστών, Κύριλ, οργανωμένος ως φαίνεται Μπολσεβίκος, που εντωμεταξύ έχει αναρρώσει και βρίσκεται εκεί δίπλα τους, ακούει τα νέα και δείχνει να είναι πολύ ικανοποιημένος. Διακηρύσσει ότι ο εμφύλιος είναι πλέον αναπόφευκτος και ότι τέρμα οι Τσάροι, τέρμα τα αφεντικά. Μόνο οι εργάτες σε ένα κράτος εργατών.

• Σκηνή 176^η(1h:24':46'' - 1h:25':13'')(Επινοημένη)

Καθώς η συζήτηση έχει γίνει έντονη, ένας στρατιωτικός κομισάριος του νέου καθεστώτος πλησιάζει τον Ζιβάγκο, τον ρωτάει, εάν είναι γιατρός και τον επιστρατεύει στη συνέχεια, για να προσφέρει τις ιατρικές του υπηρεσίες σε ένα πρόχειρο νοσοκομείο, που έχει στηθεί σε κάποιο αρχοντικό του Μελιουζέεφ.

Σε λίγο φτάνουν στο πρόχειρο νοσοκομείο, μπαίνουν με τη νοσοκομειακή άμαξα μέσα στον αύλειο χώρο του, όπου κάτω στο χώμα κείτονται τυλιγμένα μερικά πτώματα, έτοιμα για μεταφορά και ταφή. Η άμαξα σταματά και κατεβαίνουν από αυτή με τη σειρά: ο κομισάριος, ο Γιούρι και η Λάρα και κατευθύνονται στο κτήριο του νοσοκομείου.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πέμπτο, Κεφ. 4), πρόκειται για την έπαυλη της κόμησας Ζαμπρίνσκι, που από την αρχή του πολέμου την είχε παραχωρήσει για την περίθαλψη των τραυματιών.

• Σκηνή 177^η(1h:25':14'' - 1h:25':48'')(Εν μέρει συμβατή)

Μέσα στο αυτοσχέδιο νοσοκομείο υπάρχει το αδιαχώρητο από τραυματίες στρατιώτες και επίστρατους. Ο Ζιβάγκο παραπονείται ότι δεν μπορεί να αντιμετωπίσει μόνος του όλη αυτή την κατάσταση. Ο κομισάριος του δίνει τη διαταγή της προσωρινής Κυβέρνησης λέγοντάς του ότι πρέπει να

προσπαθήσει και αποχωρεί. Μεταξύ του Γιούρι και της Λάρας αρχίζει η συνεργασία, που σιγά - σιγά θα καταλήξει σε φλερτ και στη συνέχεια σε βαθύ αίσθημα.

• **Σκηνή 178^η(1h:25':49'' - 1h:27':05'')**(Επινοημένη)

Με καθυστέρηση οκτώ(8) εβδομάδων έχει φτάσει ένα γράμμα του Γιούρι προς την οικογένειά του. Το διαβάζει η Τόνια μπροστά στον πατέρα της. Της γράφει ότι τώρα πια έχουν αρχίσει να φεύγουν, Θεραπευμένοι, οι περισσότεροι τραυματίες και ότι θα έχει περισσότερο χρόνο για να της γράφει επιστολές, καθώς και ποιήματα.

Της αναφέρει, επίσης, τη Λάρα Αντίποβα, εκθειάζοντάς την, πράγμα που κάνει την Τόνια να ζηλεύει. Ρωτά για τον πεθερό του και για την Άννα Ιβάνοβνα, που δεν γνωρίζει ότι έχει πεθάνει, επειδή φαίνεται δεν είχε λάβει το γράμμα της Τόνιας, με το οποίο τον πληροφορούσε γι' αυτό το λυπηρό γεγονός. Ρωτά για το γιό του Σάσα και, βεβαίως, για την ίδια την Τόνια.

Εκείνη τη στιγμή, έξω στους δρόμους της Μόσχας, ακούγονται πυροβολισμοί από τους αντιμαχόμενους. Ο Αλεξάντερ Γκρομικό σηκώνεται από την πολυθρόνα του έξαλλος και αγανακτισμένος με όλη αυτή την κατάσταση κλείνει ερμητικά τις κουρτίνες του δωματίου, σαν να θέλει να αποκοπεί από όλα αυτά το δραματικά που βιώνει η πατρίδα του.

• **Σκηνή 179^η(1h:27':06'' - 1h:27':10'')**(Εν μέρει συμβατή)

Έχει μπει για τα καλά το φθινόπωρο. Τα φύλλα των δέντρων έχουν γεμίσει την αυλή του αυτοσχέδιου νοσοκομείου. Εκεί βρίσκεται μια άμαξα, που φορτώνεται με ιατροφαρμακευτικό υλικό και λοιπό νοσοκομειακό

εξοπλισμό, καθώς το πρόχειρο στρατιωτικό νοσοκομείο διαλύεται. Έξω από την αυλή βρίσκεται, επίσης, μια άμαξα ήδη φορτωμένη, που αναχωρεί.

Ο γιατρός Ζιβάγκο, που επιβλέπει τη φόρτωση της άμαξας μέσα στην αυλή, κάνει τον τελευταίο του έλεγχο, παίρνει υπογεγραμμένη την απόδειξη παράδοσης - παραλαβής από τον οδηγό - μεταφορέα, και στη συνέχεια κατευθύνεται για να μπει στην έπαυλη.

Σε αυτή τη σκηνή, τυχαία ή όχι, κυριαρχεί η δυϊκότητα. Δυο είναι οι άμαξες για φόρτωση και αναχώρηση, δυο λόγια έχει η κάθε άμαξα, δυο φορτώνουν την άμαξα, δυο είναι φυσικά οι υπεύθυνοι (ο Γιούρι ως παραδίδων και ο οδηγός - μεταφορέας ως παραλαβών), αλλά και δυο είναι τα μαρμάρινα σκυλιά - σύμβολα φύλακες - στην πόρτα της αυλής του πρόχειρου νοσοκομείου!

• **Σκηνή 180^η (1 h:27':11'' - 1 h:27':33'')** (Επινοημένη)

Στα σκαλιά κάθεται ο αγαθός γέροντας Σεργκέι. Ο Γιούρι τον ρωτά με ενδιαφέρον, γιατί δεν έφυγε και αυτός μαζί με το άλλο προσωπικό που αποχώρησε. Ο Σεργκέι του απαντά ότι στην πατρίδα του γίνονται συνεχώς μάχες: τότε οι Κόκκινοι, τότε οι Λευκοί, έχει πια κουραστεί με όλη αυτή την κατάσταση.

Στο τέλος, λέει στο Ζιβάγκο ότι είναι πολύ ευγενικός κύριος, και καθώς ο Γιούρι ανεβαίνει τα σκαλιά, για να μπει στην έπαυλη, του φωνάζει, με διάθεση που υποκρύπτει αθώο πείραγμα, ότι εξίσου καλή κυρία είναι και η νοσοκόμα Λάρα: το λέει ίσως αυτό και ως μια ευχή για το ταίριασμά τους. Φαίνεται ότι έχει αντιληφθεί, όλο αυτό το χρονικό διάστημα, το μεταξύ τους φλερτ, μέσα στο αυτοσχέδιο νοσοκομείο.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πέμπτο, Κεφ. 4): «*Η mademoiselle Fleury ήταν μια γριά με άσπρα μαλλιά και ροδαλό πρόσωπο, που τριγυρνούσε πάνω-κάτω στο νοσοκομείο [...] και φορώντας μια φαρδιά τριμμένη ποδιά, την ίδια από την εποχή της Ζαμπρίνσκι.[...]*».

Η mademoiselle γνώριζε την ιστορία της Αντίποβα. Πίστευε πως ο γιατρός κι η νοσοκόμα είχαν μια αμοιβαία συμπάθεια.[...] κάθε φορά που τους έβλεπε μαζί δεν έκρυβε τη χαρά της και τους έκανε χαριτωμένα νοήματα με το δάχτυλο, σα να τους έλεγε, πως τους είχε πιάσει στα πράσα, ή τους έκλινε το μάτι πονηρά.»

• **Σκηνή 181^η (1h:27':34'' - 1h:27':48'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι μπαίνει γοργά μέσα στη μεγάλη σάλα. Δεν υπάρχουν πια τραυματίες και ασθενείς, μόνο λίγα ακόμα πράγματα στοιβαγμένα. Μια καθαρίστρια γυαλίζει το πάτωμα και ένα πλούσιο μπουκέτο από ηλιάνθους βρίσκεται σε ένα βάζο πάνω σε ένα τραπέζι. Η γυναίκα που καθαρίζει το πάτωμα παραπέμπει στην Ουσίνια του μυθιστορήματος, η οποία ήταν η μια από τις δυο γυναίκες της κόμησας Ζαμπρίνσκι.

Ο γιατρός ανεβαίνει, στη συνέχεια, στον επάνω όροφο και πλησιάζει τη Λάρα, που εκείνη τη στιγμή σιδερώνει τα τελευταία ασπρόρουχα. Πιο δίπλα υπάρχει άλλο ένα τεράστιο μπουκέτο από ηλιάνθους σε βάζο.

Ο Lean έχει διαλέξει αυτό το λουλούδι, όχι τυχαία, αλλά επειδή φύεται στη Ρωσία και έχει περιμετρικά εντυπωσιακά κίτρινα πέταλα που συνθέτουν πολλή όμορφη, αισθητικά και χωρικά, ανθοδέσμη στο βάζο, και επειδή ταιριάζουν - με το πέσιμο των φύλλων τους - με το μελαγχολικό αίσθημα του αποχωρισμού, το οποίο επικρατεί στον υπόψη χώρο, μετά

τη σταδιακή αποχώρηση όλων όσων εργάστηκαν το προηγούμενο χρονικό διάστημα στο αυτοσχέδιο αυτό νοσοκομείο και, τέλος, επειδή ο ηλίανθος συμβολίζει τη βαθιά πίστη και την επιμονή, τη ζεστασιά και την ευτυχία.

Ο μύθος, εξάλλου, λέει ότι, όταν ο θεός Ήλιος νικήθηκε από τους Τιτάνες, πνίγηκε, ανέβηκε στον ουρανό, και μετατράπηκε στο πιο λαμπρό αστέρι... Και η αγαπημένη του Κλυτία, προσηλωμένη ακολουθούσε την πορεία του στο στερέωμα μέχρι που μετατράπηκε σε λουλούδι. Άλλοι, επίσης, θεωρούν ότι υποδηλώνει την περηφάνια και τον έρωτα χωρίς ανταπόκριση...

• **Σκηνή 182^η(1h:27':49'' - 1h:30':05'')**(Εν πολλοίς συμβατή)
Μεταξύ του Γιούρι και της Λάρας αρχίζει ένας κρίσιμος και πολύ φορτισμένος συναισθηματικά διάλογος. Ο Γιούρι είναι αναστατωμένος, είναι έτοιμος να της εκφράσει κάποια από τα αισθήματά του.

Η Λάρα από την άλλη πλευρά είναι πιο συγκρατημένη. Νιώθει μεγάλη θλίψη για τον αποχωρισμό τους που πλησιάζει, το ομολογεί περίλυπη, κοιτάζοντας από το τζάμι πίσω της έξω προς τον κήπο το φθινοπωρινό ήλιο, σαν να ορκίζεται σ' αυτόν για την αλήθεια των αισθημάτων της. Δεν θέλει, όμως, να φέρει περιπλοκές στη ζωή του Ζιβάγκο, τον οποίο θαυμάζει και έχει φαίνεται αισθήματα γι' αυτόν. Της αρκεί, όμως, και την αναπαύει, που σε λίγες μέρες θα συναντήσει και πάλι τη μικρή κόρη της, στο χωριό Γκράντοφ στα Ουράλια.

Όταν ο Γιούρι της εκφράζει ότι θα ζήλευε αυτόν που θα την πρόσεχε στο Γκράντοφ, όταν αυτή θα επέστρεφε εκεί, τότε ακολουθεί η άμεση αντίδραση της Λάρας που τον παρακαλεί να σταματήσει, για να τον προστατεύσει,

κυρίως, από το να αναγκασθεί να πει ψέμματα στη γυναίκα του για κάτι μεταξύ τους.

Τότε, συμβαίνει, όπως και στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Πέμπτο, Κεφ. 8), το κάψιμο του ασπρόρουχου από το σίδερο, λόγω του φορτισμένου συναισθηματικά διαλόγου τους.

Ο Lean παρουσιάζει τον Γιούρι σε σκοτεινό πλάνο· μόνο τα μάτια του φαίνονται, τα οποία είναι, όμως, ανήσυχα και φλογισμένα. Ο σκηνογράφος το κατορθώνει με μεγάλη επιτυχία, κρεμώντας λευκά σεντόνια(που είναι για σιδέρωμα), πίσω από τη θέση, όπου στέκεται ο Ζιβάγκο για να συνομιλήσει με τη Λάρα. Έτσι, αφενός δεν εμποδίζεται ο φωτισμός της Λάρας και αφετέρου ο Γιούρι μοιάζει με κατακόρυφη σκιερή στήλη μέσα στο λευκό φόντο αυτών των σεντονιών.

Το κάψιμο του ασπρόρουχου της Λάρας με το σιδέρωμα, φαίνεται, δεν έχει επιλεγεί τυχαία από τον Παστερνάκ και, βεβαίως, έχει αποδοθεί κινηματογραφικά κατά τρόπο έξοχο από τον Lean. Παραπέμπει συμβολικά, ως οιονεί σφραγίδα, στο σφράγισμα της καρδιάς της Λάρας μετά από την εξωτερική των αισθημάτων του Γιούρι γι' αυτήν.

Επίσης, προεικονίζει - προτυπώνει, κατά κάποιο τρόπο, και την ατυχή κατάληξη του δεσμού τους (καθόσον στο τέλος μετά από τις ευτυχισμένες μέρες που θα ζήσουν οι δυο τους στο Γιουριάτιν και στο Βαρίκινο, θα χωρίσουν παντοτινά· αυτή θα φύγει με την κόρη της και τον Κομαρόφσκι για τις ανατολικές ακτές της Σιβηρίας και αυτός θα επιστρέψει μέσα από δύσκολη πορεία στη Μόσχα)· γιατί, πράγματι το κάψιμο είναι κάψιμο και πάντα σχετίζεται με την καταστροφή και τη διάλυση.

• **Σκηνή 183^η(1 h:30':06'' - 1h:31':17'')**(Εν μέρει συμβατή)

Είναι έτοιμοι για αναχώρηση και οι τελευταίοι συνεργάτες του Ζιβάγκο στο αυτοσχέδιο νοσοκομείο: ο υγιέστατος πλέον Κύριλ με τη φρουρά του και μαζί τους η Λάρα. Τον χαιρετούν στη μεγάλη αίθουσα ένας - ένας συγκινημένοι, ο Ιβάνωφ, ο Αντρέ, ο Συμεών, ο Πιλένκο και άλλοι.

Στον καθέναν, ο Γιούρι έχει ένα θερμό λόγο να πει, και τους αποκαλεί με τα μικρά τους ονόματα. Εξάλλου, έζησαν όλοι τους μαζί στον ίδιο χώρο επί 6 μήνες. Τον αποχαιρετά και η Λάρα· είναι πολύ συγκινημένη, αλλά και ψύχραιμη. Το ίδιο και ο Ζιβάγκο συγκινημένος, αλλά και συγκρατημένος.

Οι αναχωρούντες κατεβαίνουν τα σκαλιά, και αμέσως ανεβαίνουν στην άμαξα. Ξεκινούν και ο γέρο Σεργκέι, που έχει αποφασίσει να μη φύγει, τους αποχαιρετά πολύ συγκινημένος.

• **Σκηνή 184^η(1h:31':18'' - 1h:32':03'')**(Επινοημένη)

Ο Ζιβάγκο έχει ήδη βγει στον εξώστη, που βρίσκεται στο ύψος της μεγάλης σάλας, και βλέπει συγκινημένος και βουρκωμένος, τους πρώην συνεργάτες του να φεύγουν. Σπαράζει η καρδιά του που δεν θα ξαναδεί τη Λάρα.

Ο κινηματογραφικός φακός, τότε εστιάζει στο Ζιβάγκο και τότε στην άμαξα, που βγαίνει από την αυλή και απομακρύνεται. Τα φύλλα από τα δέντρα της αυλής πέφτουν και στροβιλίζονται στο ελαφρό αεράκι και έτσι επιτείνουν τη μελαγχολία του χωρισμού.

• **Σκηνή 185^η(1h:32':04'' - 1h:32':30'')**(Επινοημένη)

Ο φακός μετά από τα φύλλα των δέντρων της αυλής που πέφτουν, εστιάζει στα ηλιοτρόπια της μεγάλης σάλας, που κι αυτά φυλλορροούν. Μοιάζουν σαν να δακρύζουν και

παραπέμπουν, συμβολικά, στη μελαγχολία του οριστικού αποχαιρετισμού που φέρνει κάποτε ο χρόνος.

Ο Ζιβάνκο περπατά σχεδόν συντετριμμένος μέσα στη μεγάλη, έρημη πια, σάλα της βίλας. Στη συνέχεια, ανεβαίνει σιγά - σιγά στον επάνω όροφο, ίσως για να ατενίσει, φαίνεται, μακριά την αγαπημένη συντροφιά, η οποία χάνεται με την άμαξα στον ορίζοντα.

Μια σκηνή που προτυπώνει μιαν ανάλογη σκηνή αποχωρισμού του Γιούρι - Λάρας, η οποία θα συμβεί πολύ αργότερα στο Βαρίκινο.

• **Σκηνή 186^η(1h:32':31'' - 1h:32':49'')**(Επινοημένη)

Ο κινηματογραφικός φακός πάλι εστιάζει στην άμαξα που απομακρύνεται όλο και πιο πολύ από τη βίλα Ζαμπρίνσκι. Καθ' οδόν γίνεται συζήτηση και σχόλια για τον καλό χαρακτήρα του Γιούρι Ζιβάνκο. Όταν ο μπολσεβίκος Κύριλ εκστομίζει τη φράση: «Κατάρα στους καλούς», η Λάρα γυρίζει και τον κοιτάζει έντονα και πολύ θυμωμένα.

Εδώ ο Lean θέλει να προβληματίσει το θεατή, φωτίζοντας μια κρίσιμη πλευρά της φιλοσοφίας και νοοτροπίας που προσπαθούσαν να περάσουν τότε στον κόσμο με το κοινωνικό τους σύστημα οι Μπολσεβίκοι, το οποίο ευαγγελίζονταν καιρό πριν και για το οποίο αγωνίζονταν με σθένος ήδη από την εξέγερση του 1905 στη Ρωσία.

Γι' αυτούς, δεν ετίθετο ζήτημα καλών ή κακών ανθρώπων, αλλά ζήτημα στρατευμένων ή μη στην κόκκινη επανάσταση - στον αγώνα δηλαδή του προλεταριάτου. Δεν είχε σημασία, μάλλον ζημία έκανε, η καλосύνη, γιατί αυτή πάντα, παρότι ενώνει τους ανθρώπους, εντούτοις δεν παύει να εκπορεύεται ελεύθερα, αυτόνομα και αυθύπαρκτα από τα πρόσωπα· και στη νέα κατάσταση δεν είχαν αξία τα πρόσωπα, ως οντότητες αυθύπαρκτες και ανεξάρτητες·

απλώς είχαν αξία ως συμμετοχή στη λαϊκή μάζα, που θα υπάκουε αγόγγυστα στα κελεύσματα της μπολσεβίκικης επανάστασης, την οποία εξέφραζαν οι λίγοι «πεφωτισμένοι» της.

Και επειδή δεν είχε αξία η καλοσύνη, δεν είχε κατά συνέπεια αξία και η ευγνωμοσύνη· γι' αυτό και ο Lean βάζει στο στόμα του αγνώμονα Κύριλ αυτά τα σκληρά λόγια για το Ζιβάγκο, δηλαδή για το γιατρό που λίγο διάστημα πριν είχε αναζητήσει τον τραυματισμένο και ημιθανή Κύριλ, πάνω στο κατάστρωμα του δρόμου, ανάμεσα στους σκοτωμένους της συμπλοκής, τον είχε χειρουργήσει κάτω από δύσκολες και αντίξοες συνθήκες, πάνω στη νοσοκομειακή άμαξα, ενώ ακούγονταν καθαρά οι πυροβολισμοί του εχθρού που πλησίαζε επικίνδυνα.

Τότε, βεβαίως, για τον σοβαρά τραυματισμένο Κύριλ θα είχε σίγουρα τεράστια σημασία η καλοσύνη και η αυταπάρνηση του γιατρού, όπως αυτή είχε εκδηλωθεί, γιατί επρόκειτο φυσικά για τον ίδιο, αφού στα χέρια του γιατρού Ζιβάγκο παιζόταν η δική του ζωή, στη συνέχεια, όμως, και εκ του ασφαλούς, αφού είχε γίνει πια καλά, μεγάλη σημασία για τον ίδιο, καθώς και για κάθε Κύριλ της επανάστασης, είχε μόνο η τυφλή προσαρμογή στη νέα κατάσταση.

Μέσα, λοιπόν, από ένα σύντομο διάλογο και μια κοφτή απάντηση του Κύριλ, ο David Lean κατορθώνει πολύ επιτυχημένα να ψυχογραφήσει με αποτελεσματικό τρόπο τη διαστροφή της προσωπικότητας κάθε φανατικού στρατευμένου σε ιδεολογίες, οι οποίες, οσάκις επικράτησαν, οδήγησαν σε καταδυνάστευση και οπισθοδρόμηση τις ανθρώπινες κοινωνίες.

• **Σκηνή 187^η(1h:32':50'' - 1h:33':17'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Τόνια ως από ένστικτο (προαίσθημα) ανοίγει το παράθυρο του σπιτιού της, κοιτάζει πέρα μακριά στο δρόμο

και αμέσως ξεχωρίζει τη φιγούρα του άντρα της, ανάμεσα στα οδοφράγματα των Μπολσεβίκων. Του φωνάζει, έξαλλη από χαρά, και εκείνος το ίδιο μόλις την αντιλαμβάνεται και τρέχει προς το σπίτι. Η Τόνια κατεβαίνει γρήγορα τις σκάλες και οι δύο τους συναντιούνται στην εξώπορτα του άλλοτε μεγάρου των Γκρομικό.

Το σενάριο εδώ έχει στηθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε πρώτη η Τόνια να αντιλαμβάνεται τον Γιούρι, πριν φτάσει αυτός στο σπίτι, και όχι όπως αναφέρεται στο μυθιστόρημα, διότι στην υπόψη ταινία έχει αλλάξει και το όλο στόρι σχετικά με την επίταξη του σπιτιού των Γκρομικό.

Διότι εάν πρόφτανε ο Γιούρι να κτυπήσει το κουδούνι στο σπίτι, χωρίς να τον έχει αντιληφθεί η Τόνια, τότε δεν θα πρόφτανε η Τόνια να υποδεχτεί πρώτη τον άντρα της, αλλά κάποιοι από τους ανθρώπους που είχαν ήδη εγκατασταθεί στο ισόγειο, μετά από επίταξη των χώρων στο μέγαρο των Γκρομικό.

• **Σκηνή 188^η(1h:33':18'' - 1h:33':45'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Τόνια πέφτει με λαχτάρα στην αγκαλιά του Γιούρι. Εκείνος αντιλαμβάνεται, αμέσως, τις αλλαγές που έχουν επέλθει στο χώρο του σπιτιού τους. Βλέπει πολύ κόσμο στις σκάλες, στο ισόγειο και στον όροφο. Αμέσως τον πλησιάζει ο τοπικός επίτροπος Γιέλκιν, που έχει την ευθύνη της επίταξης του σπιτιού, με βλοσυρό ύφος. Στη στιγμή, πλησιάζει με επίσης βλοσυρό και υπεροπτικό ύφος η συντρόφισσα Καπρουτζίνα, πρόεδρος της επιτροπής ενοίκων. Γίνονται οι απαραίτητες συστάσεις από την Τόνια.

Η συνάντηση του Γιούρι, κατά την επιστροφή του, με την Τόνια έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ.1), που όμως εξελίσσεται κάπως διαφορετικά και σε γενικές γραμμές ως εξής: Είχε αρχίσει να

σκοτεινιάζει. Η άμαξα που πήγαινε το γιατρό στο σπίτι του με δυσκολία κατάφερνε ν' ανοίγει δρόμο ανάμεσα στον κόσμο που είχε πλημμυρίσει την πλατεία Σμολένσκαγια. Λίγο πιο κάτω φάνηκε το σπίτι του γιατρού και η άμαξα σταμάτησε.

«Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς κατέβηκε από την άμαξα, πλησίασε την εξώπορτα, χτύπησε το κουδούνι κι ένωσε την ανάσα του να κόβεται. Η καρδιά του πήγαινε να σπάσει. Δεν άκουσε κανένα να πλησιάζει προς την πόρτα. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς χτύπησε άλλη μια φορά, κι αμέσως μετά άρχισε να κτυπάει το κουδούνι σαν τρελός.

Ύστερα από μερικά λεπτά ακούστηκε το τρίξιμο της κλειδαριάς. Η πόρτα άνοιξε και εμφανίστηκε η Αντονίνα Αλεξάντροβνα, που έμεινε να την κρατάει με το ένα χέρι ανοιχτή. Η αναπάντεχη συνάντηση έκανε και τους δυο για μια στιγμή να παγώσουν και να μην μπορούν ν' ακούσουν τις ίδιες τους τις φωνές.

Έτσι όπως κρατούσε την πόρτα ανοιχτή, η Τόνια άνοιξε την αγκαλιά της. Συνήλθαν αστραπιαία κι έπεσαν σαν τρελοί ο ένας στην αγκαλιά του άλλου. Μιλούσαν ταυτόχρονα και διέκοπταν ο ένας τον άλλο.» Τα είπαν εν τάχει στο πεζοδρόμιο για τον Σάσενκα, τον μπαμπά Αλεξάντερ και την οικονόμο Γιεγκόροβνα.

Τέλος, οι σκηνές από την 151^η έως και την 188^η εντάσσονται, άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο, σε μια κινηματογραφική ακολουθία που αποτελεί όχι μόνο την πολεμικής, αλλά και την επαναστατικής χροιάς συνιστώσα του υπόψη έργου.

Η ενλόγω ακολουθία περιέχει εν συντομία, αλλά τα πάντα: επιστράτευση, χαρακώματα, επίθεση, υποχώρηση, στάση, επανάσταση, τραυματίες και νεκρούς σε πεδία

μάχης και νοσοκομεία εκστρατείας, γράμματα από το μέτωπο, ειδύλλιο και επιστροφή στην οικογενειακή εστία.

• **Σκηνή 189^η(1h:33':46''- 1h:35':14'')**(Επινοημένη)

Αντιμετωπίζουν και οι δύο τους (Γιέλκιν και Καπρουτζίνα) με φανερή εχθρότητα και απαξίωση το γιατρό Ζιβάγκο, θεωρώντας τον εκπρόσωπο της παλιάς αστικής τάξης.

Ο Γιέλκιν ζητά το φύλλο πορείας του γιατρού και εκεί γίνεται λόγος για την ονομασία του νοσοκομείου: «*Ιερός σταυρός*» που έχει γράψει επάνω στο φύλλο πορείας ο ίδιος ο Ζιβάγκο. Παρεμβαίνει αμέσως η Τόνια και διορθώνει: «*2^ο Αναμορφωμένο νοσοκομείο*».

(Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ.9): «*Το Νοσοκομείο της Υψώσεως του Σωτήρος ονομαζόταν τώρα «2^ο Μεταρρυθμισμένο*». *Είχαν γίνει κάποιες αλλαγές*».)

Του ανακοινώνουν, στη συνέχεια, ότι θα έλθουν για κατοίκηση στο ίδιο σπίτι και άλλες οικογένειες, ώστε το κτήριο Γκρομικό να στεγάσει δεκατρείς(13) οικογένειες. Ο Ζιβάγκο είναι σοκαρισμένος από τις αλλαγές που βλέπει στο σπιτικό του περιβάλλον, αλλά δείχνει να συμφωνεί. Λέει στη συνέχεια ότι είναι πιο δίκαιο να μείνουν και άλλες οικογένειες στο μέγαρο αυτό, κρατάει την ψυχραιμία του και την ευγένειά του.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα(Βιβλίο πρώτο, Μέρος έκτο, Κεφ. 2) σε γενικές γραμμές: Ο Γιούρι πληροφορήθηκε από την Τόνια ότι είχαν παραχωρήσει ένα τμήμα του ισογείου και ένα μέρος του πάνω ορόφου του σπιτιού στη Γεωργική Ακαδημία και ότι είχαν μεταφερθεί εκεί επιστημονικά εργαστήρια, αποξηραμένα φυτά και συλλογές από σπόρους.

Ο Ζιβάγκο επικρότησε αυτή την ενέργεια: «*Πολύ καλά κάνατε και παραχωρήσατε τα δωμάτια. Κι εγώ δούλευα σ'*

ένα νοσοκομείο που ήταν αρχοντικό κάποιας κόμησας. [...] Πολύ καλά κάνατε που περιορίσατε το χώρο του σπιτιού. Χρειάζονται κι άλλοι αυτοπεριορισμοί».

Πιο κάτω, όμως, στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.1) αναφέρεται: «Στους διάφορους κατοίκους του σπιτιού όμως, που τον τελευταίο καιρό είχαν γίνει τόσο πολλοί που έμοιαζαν με σπουργίτια μαζεμένα στα σύρματα [...]».

Η ιδέα των σκηνών: 188 και 189 καθώς και των σκηνών: 193, 194 και 197 που ακολουθούν, δηλαδή: με την επίταξη, με τον ασθενή και τις φασαρίες στο κτήριο των Γκρομικό από τους καταληψίες ενοίκους, έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα από άλλη θέση, η οποία όμως δεν αναφέρεται στο κτήριο των Γκρομικό.

Συγκεκριμένα, έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ. 11 και 12), που σε γενικές γραμμές έχουν ως εξής:

(11) Το σπίτι(διαμέρισμα), στο οποίο είχε προσκληθεί ο γιατρός, βρισκόταν στο τέλος της οδού *Μπρέτσκαγια*, κοντά στην αρχή της οδού *Τβέρσκαγια*. Ήταν σε ένα κτήριο στρατών.

Οι κάτοικοι του κτηρίου είχαν γενική συνέλευση με τη συμμετοχή μιας εκπροσώπου του περιφερειακού συμβουλίου, όταν ξαφνικά εμφανίστηκε η πολεμική επιτροπή, για να ελέγξει, αν υπήρχαν ακόμη όπλα στην κατοχή των πολιτών.

Εκείνη τη στιγμή, που θα γινόταν ο έλεγχος στο διαμέρισμα του ασθενούς, εμφανίστηκε ο γιατρός Ζιβιάγκο. Συνεννοήθηκαν να προηγηθεί η εξέταση του ασθενούς και να ακολουθήσει ο έλεγχος. Ο ασθενής δεν ήταν ο προμηθευτής, αλλά η σύζυγός του.

Ο προμηθευτής διατεινόταν ότι η γυναίκα του είχε πάθει νευρικό κλονισμό, ο γιατρός όμως γρήγορα κατάλαβε ότι η

γυναίκα έπασχε από τύφο βαρειάς μορφής και έπρεπε να μεταφερθεί οπωσδήποτε σε νοσοκομείο για νοσηλεία.

Ο προμηθευτής φοβόταν, μήπως του πέθαινε η γυναίκα του, αν την πήγαινε στο νοσοκομείο. Έτσι, πρότεινε στο Ζιβάγκο να την αναλάβει ο ίδιος έναντι οποιασδήποτε αμοιβής. Ο Γιούρι, όμως, αντέτεινε ότι η ασθενής χρειαζόταν νοσοκομειακή περίθαλψη. Αυτός, μόνο, χωρίς καθυστέρηση θα έγραφε την εντολή νοσηλείας.

(12) Στο κτήριο που ήταν η ασθενής, μετά τον έλεγχο για τα όπλα, θα γινόταν η συνέλευση των ενοίκων του κτηρίου. Η πρόεδρος της συνέλευσης ήταν η εκπρόσωπος του περιφερειακού συμβουλίου. Πριν αρχίσει η συζήτηση μιλούσε σιγανά με τη γριά καθαρίστρια Φατίμα, η οποία παραπονιόταν για τις ανάρμοστες συμπεριφορές πολλών ενοίκων. Η εκπρόσωπος την καθυσήχαζε ότι όλα θα τακτοποιούνταν και ότι θα την όριζε υπεύθυνη διοίκησης στο κτήριο.

Μετά άρχισε η συνέλευση και η εκπρόσωπος ανακοίνωσε ότι το κτήριο θα γινόταν περιφερειακό ξενοδοχείο, για τους επισήμους επισκέπτες των συνεδρίων στην πόλη και θα ονομαζόταν «Ξενοδοχείο Τιβέρζιν», προς τιμή του συντρόφου Τιβέρζιν που ζούσε κάποτε εδώ. Οι ένοικοι θα έπαιρναν μια δωδεκάμηνη προθεσμία μέχρι να βρουν αλλού στέγη.

Η Χραμπούγκινα, που διαφωνούσε, άρχιζε να ξεστομίζει βρισιές κατά της Επιτρόπου. Η Επίτροπος την απείλησε ότι θα την παραδώσει στα όργανα ασφαλείας, με την κατηγορία της παρασκευής παράνομης βότκας και παράνομου εμπορίου αλκοόλ. Εκείνη τη στιγμή μπήκε στην αίθουσα συνέλευσης ο γιατρός Ζιβάγκο, προκειμένου να γράψει την εντολή νοσηλείας της ασθενούς.

Τέλος, να σημειωθεί ότι το στυλ ντυσίματος του Γιέλκιν, της Καπρουτζίνα και του Εβγκράφ Ζιβάγκο, καθώς και του σιδηροδρομικού υπαλλήλου που δίνει εντολές στους επιβάτες για το ταξίδι προς το Γιουριάτιν (βλέπε σκηνή 210^η) σχετίζεται με το αναφερόμενο στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ. 9): *«Παντού όριζαν κομισάριους με απεριόριστες εξουσίες, ανθρώπους με σιδερένια θέληση, που φορούσαν μαύρα δερμάτινα αμπέχονα, ήταν οπλισμένοι με περίστροφα και τρομοκρατικά μέσα[...]*».

• **Σκηνή 190^η(1h:35':15'' - 1h:35':52'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι και η Τόνια μπαίνουν στο δωμάτιό τους και ενώ αγκαλιάζονται πάλι θερμά, το βλέμμα του γιατρού πέφτει πίσω από την κουρτίνα στη φιγούρα ενός μικρού παιδιού, που είναι ο γιός του, ο Σάσα.

Ο Γιούρι πλησιάζει το γιό του και ενώ του μιλά με αγάπη, για να τον ενθαρρύνει, πριν τον αγκαλιάσει, ο μικρός Σάσα τον χαστουκίζει θεωρώντας τον ως κάποιον ξένο που αγκάλιαζε τη μητέρα του. Η Τόνια μαλώνει τον γιό της, αλλά ο Γιούρι έχει κατανόηση με όλη αυτή την κατάσταση.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ.3) τα πράγματα συμβαίνουν ως εξής: *«Γιούρα, μπορείς να έρθεις!» Πήγε να δει το Σάσενκα. Το παιδικό δωμάτιο βρισκόταν τώρα στην αίθουσα, όπου παλιά διάβαζαν τα μαθήματά τους εκείνος και η Τόνια.*

Το αγοράκι που ήταν ξαπλωμένο στο κρεβατάκι του δεν του φάνηκε τόσο όμορφο όσο στις φωτογραφίες, ήταν όμως φτυστός η γιαγιά του Μαρία Νικολάγεβνα Ζιβάγκο. Της έμοιαζε περισσότερο κι από τα ζωγραφικά πορτρέτα της. *“Ο μπαμπάς είναι, ο μπαμπάς σου”* προέτρεψε τον μικρό η Αντονία Αλεξάνδροβνα κι άνοιξε τα κάγκελα του παιδικού

κρεβατιού για να μπορέσει ο πατέρας να πάρει στα χέρια τον γιό του.

Ο Σάσενκα άφησε τον άγνωστο κι αξύριστο άντρα να τον πλησιάσει, φαίνεται όμως πως τον φόβισε, γιατί όταν ο γιατρός γονάτισε μπροστά του, το παιδί σηκώθηκε απότομα, άρπαξε τη μαμά του από τη ζακέτα και τον χτύπησε με κακία στο πρόσωπο. Τρομάζοντας ακόμα πιο πολύ από το ίδιο του το θάρρος, πετάχτηκε στην αγκαλιά της μητέρας του, έκρυψε το πρόσωπό του στο φόρεμά της κι άρχισε να κλαίει γοερά με παιδικά, απαρηγόρητα δάκρυα. “Αχ, αχ”, τον μάλωσε χαδιάρικα η Αντονίνα Αλεξάντροβνα.[...].

“Ασ’ τον ήσυχο, Τόνια”, την παρακάλεσε ο γιατρός[...]. Καταλαβαίνω πως νιώθεις άσχημα, πως το παίρνεις για κακό σημάδι. Χαζομάρες[...]. Αύριο θα με ξαναδεί καλύτερα και μετά δεν θα μ’ αφήνει, θα δεις... Βγήκε από το δωμάτιο κι αισθανόταν σα να τον είχαν περιλούσει με νερό. Είχε ένα άσχημο προαισθημα».

Η επιλογή ενός όχι ιδιαίτερα όμορφου παιδιού στην ταινία για το ρόλο του Σάσα δεν έγινε τυχαία από το σκηνοθέτη. Οφείλεται και στην προηγούμενη αναφορά («[...]Το αγοράκι που ήταν ξαπλωμένο στο κρεβατάκι του δεν του φάνηκε τόσο όμορφο όσο στις φωτογραφίες,[...]»), αλλά και στην παρακάτω αναφορά του μυθιστορήματος (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ.18):

«[...]Ο μπαμπάς σου στέλνει τους χαιρετισμούς του. Ο Σούρα (εννοεί το Σάσα) μεγάλωσε, δεν έγινε πολύ όμορφος, είναι ωστόσο μεγάλο και δυνατό παιδί και κάθε φορά που ακούει για σένα κλαίει πικρά, απαρηγόρητα. Δεν μπορώ άλλο. Η καρδιά μου ραγίζει από τα δάκρυα. Λοιπόν, αντίο.[...]».

• Σκηνή 191^η(1h:35':53'' - 1h:35':58'')(Εν μέρει συμβατή)

Στη συνέχεια, μπαίνει στο δωμάτιο και ο μπαμπάς της Τόνιας, ο Αλεξάντερ Γκρομικό με ένα πανέρι στο χέρι και λίγα λαχανικά, που είχε καταφέρει, φαίνεται, να προμηθευτεί.

• Σκηνή 192^η(1h:35':59'' - 1h:37':22'')(Εν μέρει συμβατή)

Σε λίγο στήνεται το πρώτο επίσημο τραπέζι της οικογένειας, μετά το γυρισμό του Γιούρι. Η Τόνια έχει εξοικονομήσει κάποιο σαλάμι και καφέ, ανταλλάσσοντας κάποια πολύτιμα προσωπικά τους αντικείμενα, για να μπορεί να περιποιηθεί τον άντρα της, όταν αυτός θα επέστρεφε στο σπίτι.

Στο τραπέζι η Τόνια ρωτά το Γιούρι, για το αν έχει γράψει ποιήματα και στη συνέχεια τον ρωτά για την Λάρα Αντίποβα. Ένα προαίσθημα τη βασανίζει, όλο αυτό τον καιρό της απουσίας του συζύγου της, ότι αυτή η γυναίκα, η Λάρα, κάποιο μοιραίο ρόλο θα παίξει στο γάμο της. Όταν ακούει από τα χείλη του Γιούρι ότι πήγε στην κόρη της, στην πατρίδα της, και δεν θα τη συναντήσουν, λέει «κρίμα», αλλά στο βάθος νιώθει ανακούφιση και αμέσως ρίχνεται στην αγκαλιά του Γιούρι.

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό καπνίζοντας το τελευταίο πούρο του και βλέποντας τη διάχυση αγάπης του νεαρού ζευγαριού, αναλογίζεται τα χρόνια της δικής του νιότης και αμέσως προσγειώνεται στη σκληρή πραγματικότητα, αναρωτιόμενος, για το πώς θα βγάλουν το δύσκολο χειμώνα που πλησιάζει.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ.4) τα πράγματα σε γενικές γραμμές συμβαίνουν διαφορετικά και συγκεκριμένα:

Το δείπνο με την παχιά πάπια, την οποία είχε φέρει ο Ζιβάγκο ερχόμενος στη Μόσχα από το Μελιουζέεφ, έγινε, όπως το είχαν κανονίσει. Δεν είχαν όμως ψωμί στο τραπέζι και αυτό έμοιαζε παράταιρο. Οι καλεσμένοι βυθίστηκαν σε μελαγχολικές σκέψεις.

Ο Γκορντόν, που ήταν τόσο αγαπητός στο Γυμνάσιο, τώρα είχε αποφασίσει να αποκτήσει ένα νέο πρόσωπο. Παρίστανε τον ανέμελο νεαρό, αλλά γινόταν και κουτσομπόλης.

Ο Ντουντόροφ είχε και εκείνος αλλάξει πολύ. Αυτός ανέκαθεν αφηρημένος και αιθεροβάμων νέος είχε μεταβληθεί σε σοβαρότατο επιστήμονα. Το κύριο, όμως, πρόσωπο της βραδιάς ήταν ο θεός του Γιούρι, ο Νικολάι Νικολάγιεβιτς Βεντενιάπιν. Υποστήριζε τους Μπολσεβίκους. Ο Αλεξάντερ Γκρομικό τον πείραζε.

Ο Νικολάγιεβιτς μιλούσε για παλιές και για κομμουνιστικές πολιτικοοικονομικές θεωρίες και ο Αλεξάντερ Γκρομικό του απαντούσε για ασυνείδητα πρόσωπα, που είχαν ενταχθεί στην επανάσταση για ίδιον όφελος. Λίγο πριν το τέλος της βραδιάς εισέβαλε ορμητικά στο σπίτι η Σούρα Σλέζινγκερ. Ερχόταν από κάποια συγκέντρωση και φορούσε ζακέτα και ένα εργατικό κασκέτο.

Ο Ζιβάγκο, λίγο προτού φύγουν οι καλεσμένοι, ζήτησε την προσοχή τους και τους μίλησε για τα δύσκολα και κοσμοϊστορικά γεγονότα που θα εξελίσσονταν στην πατρίδα τους τη Ρωσία το επόμενο διάστημα και θα άλλαζε για πάντα τις προσωπικές ζωές όλων των ανθρώπων. Ο ίδιος ένιωθε αδύναμος απέναντι στο μέλλον.

Οι καλεσμένοι, στη συνέχεια, σηκώθηκαν από το τραπέζι και αφού ευχαρίστησαν για τη βραδιά, άρχισαν να αποχωρούν από το σπίτι και συζητώντας μέσα στο σκοτεινό δρόμο χάθηκαν σιγά - σιγά. Ήταν πια πολύ αργά μέσα στη νύχτα. Ο Γιούρι είπε στη γυναίκα του: «*Πάμε για ύπνο. Απ'*

όλους τους ανθρώπους στον κόσμο αγαπώ μόνο εσένα και τον πατέρα.»

• **Σκηνή 193^η(1h:37':23'' - 1h:37':43'')**(Επινοημένη)

Οι δρόμοι της Μόσχας είναι χιονισμένοι. Ο τοπικός επίτροπος Γιέλκιν επιστρέφει με το γιατρό Ζιβάγκο στο άλλοτε πολυτελές σπίτι των Γκρομικό που τώρα έχει άθλια εμφάνιση, φαίνεται σχεδόν ερείπιο, προκειμένου να εξετάσει έναν άνθρωπο, ο οποίος συστεγάζεται εκεί και έχει αρρωστήσει βαριά.

Ο Ζιβάγκο του παραπονεείται, γιατί τον επιστράτευσε από το Νοσοκομείο, όπου εργαζόταν, ενώ κανονικά θα έπρεπε αυτός να είχε καλέσει τον αρμόδιο γιατρό της περιοχής. Ο κομματικός Επίτροπος του αντιτείνει, για λόγους μυστικότητας.

Ο Γιούρι, μόλις φτάνουν στην εξώθυρα του σπιτιού, τον ρωτάει, εάν ο ασθενής πάσχει από τύφο, και έτσι δικαιολογείται η επιθυμία του Γιέλκιν να τον επιτάξει, για να εξασφαλίσει τη μη διασπορά της είδησης.

Στην παραπάνω σκηνή αυτή καθώς και σε άλλες σχετικές που δείχνουν το πάλοι ποτέ αρχοντικό σπίτι των Γκρομικό σε άθλια κατάσταση· αυτό συμβαίνει, όχι μόνο για λόγους σκηνικής αφηγηματικής συμβατότητας, αλλά και ως μια υποδόρια κινηματογραφική πινελιά πολιτικής στόχευσης του σκηνοθέτη Lean, αναφορικά με την εξαθλίωση που έφερνε η προς τα κάτω ακραία εξίσωση όσων ζούσαν τότε στο σοβιετικό σύστημα.

• **Σκηνή 194^η(1h:37':44'' - 1h:38':15'')**(Επινοημένη)

Ο Ζιβάγκο χωρίς να χάσει καιρό εξετάζει τον ασθενή εξωτερικά (στόμα, μάτια) και από τα πρώτα σημάδια καταλαβαίνει ότι ο ηλικιωμένος άντρας, που κείται

ημιθανής δεν πάσχει από τύφο, αλλά από πείνα και πρέπει να μεταφερθεί άμεσα στο νοσοκομείο.

Στον κομισάριο Γιέλκιν, που είχε εν τω μεταξύ ιδρώσει από την αγωνία του, επειδή φοβόταν κρούσμα τύφου στον τομέα ευθύνης του, ο Ζιβάνκο λέει ότι ο ασθενής πάσχει από μια άλλη αρρώστια που κυκλοφορεί στη Μόσχα εκείνο τον καιρό και είναι ο λιμός. Λιμός από τη φοβερή έλλειψη τροφίμων, καθώς η γεωργική παραγωγή είχε εντελώς απορρυθμιστεί.

Ο Επίτροπος, θυμωμένος, απειλεί το γιατρό, καθώς ο τελευταίος ανεβαίνει τη σκάλα του σπιτιού του, και τον προειδοποιεί ότι σημειώνεται η εν γένει στάση του και συμπεριφορά του απέναντι στο Κόμμα, δεδομένου ότι η αλήθεια των τραγικών γεγονότων, την οποία δεν θέλει να αποκρύψει ο γιατρός, ενοχλεί και δεν επιτρέπεται να εκστομίζεται, για προφανείς κομματικούς λόγους.

Οι σκηνές 193 και 194 έχουν ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ.12): *«Ο γιατρός δεν πίστευε στ' αυτιά του. Μια αδύνατη καμπουριασμένη γυναίκα που ήταν η καθαρίστρια του σπιτιού τον πλησίασε.[...]. Δεν της συστήθηκε αμέσως, αλλά προτίμησε να πει: "Έχετε μια ένοικο που είναι άρρωστη από τύφο, προσθέτοντας το επίθετό της. Πρέπει να ληφθούν μέτρα για να μη μεταδοθεί η νόσος. Επίσης, η ασθενής πρέπει να μεταφερθεί στο νοσοκομείο. Θα ετοιμάσω τα χαρτιά και το συμβούλιο του σπιτιού θα πρέπει να τα επικυρώσει.[...]»*.

• **Σκηνή 195^η (1h:38':16'' - 1h:39':08'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι μπαίνει στο χώρο που έχει, τελικώς, διατεθεί για να μένει η οικογένειά του. Οι δικοί του δεν τον περίμεναν και ξαφνιάζονται από την άφιξή του. Ο πατέρας της Τόνιας είναι με ένα βιβλίο στο χέρι, που έχει πάρει πριν λίγο από

τη στοίβα των βιβλίων, τα οποία βρίσκονται ντανιασμένα πια, πάνω στο πάτωμα, δίπλα στην πόρτα του δωματίου.

Ο μικρός Σάσα βρίσκεται κουρνιασμένος στην πολυθρόνα και η Τόνια με πιάτα στα χέρια. Το δωμάτιο είναι κρύο και ο γιατρός μόλις διαπιστώνει τη σύμπτωση, κάνει παρατήρηση στη γυναίκα του, γιατί θεωρεί ότι το κρύο δεν βοηθά στην υγεία του γιού τους.

Η Τόνια θιγμένη από τη συμπεριφορά του Γιούρι, απομακρύνεται στενοχωρημένη σε μια γωνιά. Ο πατέρας της του λέει εμπιστευτικά ότι, επειδή δεν υπάρχει καύσιμη ύλη, η Τόνια σβήνει τη σύμπτωση μόλις φύγει αυτός για τη δουλειά του το πρωί και την ανάβει λίγο πριν επιστρέψει από το νοσοκομείο. Επομένως, δεν πρέπει να εγκαλεί την Τόνια.

Ο Γιούρι καταλαβαίνει, αμέσως, ότι αδίκησε με τη στάση του την Τόνια και, χωρίς να χάσει χρόνο, την πλησιάζει και την αγκαλιάζει, ενώ εκείνη του λέει με παράπονο, πως δεν υπάρχουν ξύλα για τη φωτιά τους.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο Κεφ.7) τα πράγματα συμβαίνουν κάπως διαφορετικά και σε γενικές γραμμές ως εξής: Τις μέρες εκείνες ο μικρός Σάσα είχε κρυολογήσει. Και ο Γιούρι λέει αυστηρά στην Τόνια: «Έκατό φορές σου έχω πει να μη βάζεις το παιδί να κάθεται τόσο κοντά στη σύμπτωση»[...]. «Όταν ζεσταίνεται πολύ, ο κίνδυνος να κρυολογήσει είναι μεγαλύτερος».

Ο Σάσα είχε πονόλαιμο και υψηλό πυρετό. Οι αμυγδαλές του ήταν πρησμένες. Και μετά από προσπάθεια, αφού κατόρθωσε ο Γιούρι να δει το λαιμό του γιου του, πήρε λίγο έκκριμα και, αφού το εξέτασε στο δικό του μικροσκόπιο που είχε στο σπίτι, διαπίστωσε ότι, ευτυχώς, δεν επρόκειτο για διφθερείτη. Το παιδί, όμως, ψηνόταν στον πυρετό· η Τόνια

είχε πανικοβληθεί κι έπρεπε να βρουν να του δώσουν λίγο γάλα.

• Σκηνή 196^η(1h:39':09'' - 1h:40':36'')(Επινοημένη)

Μέσα στην παγωμένη νύχτα ο Γιούρι Ζιβάγκο ξηλώνει μερικές σανίδες από την περίφραξη κάποιου κήπου, προκειμένου να εξασφαλίσει καύσιμη ύλη για τη σόμπα του σπιτιού του.

Ένας βαθμοφόρος αστυνομικός, ο Έβγκραφ Ζιβάγκο, βρίσκεται, τυχαία, πίσω από τον Γιούρι και τον παρακολουθεί, και ενώ προβληματίζεται μέσα του για να τον συλλάβει, γρήγορα καταλαβαίνει ότι πρόκειται για τον ετεροθαλή αδελφό του, τον οποίο μέχρι τότε γνωρίζει από τα βιβλία των ποιημάτων του. Τον παρακολουθεί από μακριά μέχρι να φτάσει ο γιατρός στην εξώπορτα του σπιτιού του.

Ο Γιούρι, μόλις φτάνει στην πόρτα του σπιτιού του, και πριν την ανοίξει για να μπει, καταλαβαίνει ότι κάποιος τον παρακολουθεί. Γυρίζει και βλέπει ξαφνιασμένος, σχεδόν έντρομος, έναν αξιωματούχο του κόμματος να τον κοιτάζει επίμονα. Με κρυμμένα τα ξύλα κάτω από το παλτό του ανοίγει την εξώθυρα για να μπει στο σπίτι, πριν να έχει μπλεξίματα με τη νέα εξουσία.

Όλη η παραπάνω σκηνή δίνεται αφηγηματικά από τον Έβγκραφ Ζιβάγκο, διότι και στο μυθιστόρημα η πρώτη συνάντηση των δυο αδελφών Γιούρι και Έβγκραφ Ζιβάγκο γίνεται εξ αποστάσεως και σιωπηρά, χωρίς δηλαδή ο Γιούρι να γνωρίζει ότι έχει απέναντι τον αδελφό του, Έβγκραφ, ο οποίος τον κοιτάζει, τον αναγνωρίζει και εν τέλει τον προσπερνάει.

• Σκηνή 197^η(1h:40':37'' - 1h:41':40'')(Επινοημένη)

Ο Γιούρι μόλις ανοίγει την εξώθυρα και μπαίνει στο σπίτι, αντιμετωπίζει μια μεγάλη φασαρία. Άνθρωποι κατεβαίνουν από τις σκάλες με προσωπικά πράγματα της οικογένειάς του: φωτιστικά, τραπεζάκια κλπ., ενώ ο Αλεξάντερ Γκρομικό ακολουθεί πίσω τους φωνάζοντας έξαλλος και αγανακτισμένος.

Ο Γιούρι προσπαθεί να μάθει το λόγο όλης αυτής της αναστάτωσης. Ο επίτροπος Γιέλκιν του ανακοινώνει ότι πρέπει να εξοικονομηθεί πρόσθετος χώρος, για να στεγαστούν και άλλοι άνθρωποι, και γι' αυτό καθαρίζεται ο χώρος.

Εκείνη τη στιγμή, όμως, κάποιος έχει αρπάξει την μπαλαλάικα - κειμήλιο του Ζιβάγκο από τη μητέρα του. Ο Γιούρι γίνεται έξαλλος και ορμάει για να την πάρει πίσω, και, τότε, πέφτουν οι σανίδες που ήταν κρυμμένες κάτω από το παλτό του.

Ο επίτροπος αρπάζει μια σανίδα από το πάτωμα, ενώ είναι έτοιμος να κατηγορήσει σκαιότατα το Γιούρι ως κλέφτη και παράνομο. Εκείνη, όμως, ακριβώς τη στιγμή μπαίνει στο χώρο του σπιτιού ο Έβγκραφ Ζιβάγκο, που παρακολουθούσε απέξω την όλη φασαρία και με ένα κλικ των δακτύλων του διατάζει την αποχώρηση όλων, ακόμα και του επίτροπου Γιέλκιν και της συντρόφισσας Καπρουτζίνας.

• Σκηνή 198^η(1h:41':41'' - 1h:42':22'')(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ κλείνει ο ίδιος την πόρτα του δωματίου, και βρίσκεται απέναντι στην οικογένεια του αδελφού του, Γιούρι. Αυτοί τον κοιτάζουν, στην αρχή, με περιέργεια και κάποια ανησυχία για το τι θα επακολουθήσει. Αμέσως,

όμως, αυτός τους αποκαλύπτει τη συγγένειά του. Ο Γιούρι τον αγκαλιάζει με χαρά, η Τόνια τον αντιμετωπίζει με επιφυλακτικότητα και ο Αλεξάντερ Γκρομικό μάλλον με εχθρότητα.

Αφηγηματική σκηνή του Έβγκραφ Ζιβάγκο

• **Σκηνή 199^η(1h:42':23'' - 1h:42':33'')**(Επινοημένη)

Η Τόνια φέρνει τρία ποτήρια και το μπουκάλι με τη βότκα, προκειμένου οι τρεις άντρες να γιορτάσουν την αναπάντεχη, αλλά ευτυχή συνάντησή τους.

Ο ακόμα εχθρικά διακείμενος Αλεξάντερ Γκρομικό αρνείται να πάρει ποτήρι, κάνοντας σιωπηρό νόημα στην κόρη του, και κάθεται παράμερα. Τα δυο αδέρφια κάθονται στο τραπέζι και μετά τις ευχές του ποτηριού, αρχίζουν τη συζήτηση για την επανάσταση.

Σκηνή εν μέρει αφηγηματική και εν μέρει με διάλογο.

• **Σκηνή 200^η(1h:42':34'' - 1h:42':57'')**(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ έχει σηκωθεί από το τραπέζι και μιλά αφ' υψηλού, με εξουσιαστικό ύφος, ενώ ο Γιούρι κάθεται ακόμα στο τραπέζι και έχει τις αντιρρήσεις του για την επανάσταση, όπως αυτή εξελίσσεται στην πράξη.

Σκηνή εν μέρει αφηγηματική και εν μέρει με διάλογο.

• **Σκηνή 201^η(1h:42':58''-1h:43':19'')**(Επινοημένη)

Καθώς οι αντιρρήσεις του Γιούρι γίνονται πιο αιχμηρές και συγκεκριμένες, ο ίδιος σηκώνεται από το τραπέζι και συμβολικά μοιάζει σαν να υψώνει το ανάστημά του στην εξουσία, που εκείνη τη στιγμή και σε εκείνη τη θέση την εκφράζει κατά κάποιο τρόπο ο Έβγκραφ, ο οποίος όμως καταλαβαίνει ότι με τέτοιες απόψεις κινδυνεύει η ζωή του αδελφού του και της οικογένειάς του. Η Τόνια και ο πατέρας της παρακολουθούν από δίπλα σιωπηλοί και

προβληματισμένοι τη συζήτηση των δυο αδελφών, χωρίς να παρεμβαίνουν.

Σκηνή εν μέρει αφηγηματική και εν μέρει με διάλογο.

• Σκηνή 202^η(1h:43':20'' - 1h:43':57'')(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ αλλάζει το θέμα της συζήτησης και αναφέρεται τώρα στην ποίηση του Γιούρι. Τον πληροφορεί για το ποια γνώμη έχουν οι επαναστάτες για την ποίησή του.

Ο σκηνοθέτης βάζει πάλι τον Γιούρι να κάθεται, ως απολογούμενος, στην καρέκλα, δίπλα στο τραπέζι, ενώ ο Έβγκραφ εξακολουθεί να στέκεται όρθιος.

Την ίδια γνώμη με τους επαναστάτες του λέει, προσποιούμενος, έχει και ο ίδιος για τη ποίηση του αδελφού του, δηλαδή ότι είναι προσωπική, μικροαστική και εγωϊστική. Αυτό στενοχωρεί αφάνταστα και ταραίζει τον ποιητή Ζιβάγκο.

Και η σκηνή αυτή είναι εν μέρει αφηγηματική και εν μέρει με διάλογο.

• Σκηνή 203^η(1h:43':58'' - 1h:44':23'')(Επινοημένη)

Η Τόνια παρακολουθώντας τη συζήτηση των αδελφών αρχίζει να κατανοεί τους κινδύνους που μπορεί να διατρέξει σοβαρά η οικογένειά της. Ο Έβγκραφ, ο οποίος συναισθάνεται τους φόβους της Τόνιας, αλλά και που ο ίδιος από τη θέση του αξιωματούχου καταλαβαίνει τους κινδύνους, τους οποίους διατρέχει ο αδελφός του, λόγω των ανεξάρτητων ιδεών του, τους προτείνει να φύγουν από τη Μόσχα, εν όψει και των δυσκολιών που θα υπάρξουν στο κοντινό μέλλον.

Η Τόνια παρεμβαίνει, τότε, και προτείνει στον άντρα της να φύγουν για το Βαρίκινο, κοντά στο Γιουριάτιν, που κάποτε η οικογένειά της είχε κτήματα εκεί και σπίτια. Ο

Γιούρι φαίνεται να συμφωνεί. Ο Έβγκραφ τους λέει ότι θα αναλάβει να βγάλει τις άδειες μετακίνησής τους. Τους συμβουλεύει, μάλιστα, και τι να πάρουν μαζί τους.

Σκηνή εν μέρει αφηγηματική και εν μέρει με διαλόγους.

• **Σκηνή 204^η(1h:44':24'' - 1h:44':47'')**(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ, στη συνέχεια, όπως αφηγείται ο ίδιος, ζητάει και παίρνει ένα βιβλίο ποιημάτων του Γιούρι και προχωρεί για να φύγει. Ο Γιούρι και η Τόνια στέκονται στην πόρτα του δωματίου τους, για να τον ξεπροβοδίσουν και καθώς αυτός κατεβαίνει τις σκάλες του κτηρίου, εύχεται να ξαναβρεθούν όλοι μαζί, αλλά σε καλύτερες μέρες

Σκηνή αφηγηματική.

Η γνωριμία και η συνάντηση του Έβγκραφ Ζιβάνκο με τον αδελφό του Γιούρι και την οικογένειά του, που δίνονται στις κινηματογραφικές σκηνές: 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203 και 204, στο μυθιστόρημα συμβαίνουν διαφορετικά.

Συγκεκριμένα, στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ. 8) η πρώτη συνάντηση των αδελφών Έβγκραφ και Γιούρι έγινε σε γενικές γραμμές ως εξής: Ο γιατρός που βρισκόταν στη διασταύρωση *Σερέμπριανι* και *Μολτσάνοβκα*, στην είσοδο ενός ψηλού πενταόροφου κτηρίου, προχώρησε στο βάθος της εισόδου και στάθηκε κάτω από μια ηλεκτρική λάμπα, για να διαβάσει τις ειδήσεις.

«Πάνω από το κεφάλι του ακούστηκαν βήματα. Κάποιος κατέβαινε τις σκάλες, κατά διαστήματα σταματούσε, σα να μην ήταν σίγουρος.[...]. Η πόρτα έκλεισε με δύναμη κι ο άνθρωπος άρχισε πάλι να κατεβαίνει τις σκάλες, αυτή τη φορά με βήμα αποφασιστικό και πιο γρήγορο.

Ο Γιούρι Αντρέγεβιτς είχε το κεφάλι του σκυμμένο και τα μάτια προσηλωμένα στην εφημερίδα. Δεν σκόπευε να γυρίσει για να δει ποιος ήταν ο άγνωστος. Όταν όμως εκείνος

έφτασε στο ισόγειο, κοντοστάθηκε δίπλα του. Τότε ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς σήκωσε το κεφάλι και κοίταξε τον άνθρωπο που μόλις είχε κατέβει.

Μπροστά του στεκόταν ένας έφηβος περίπου δεκαοκτώ χρονών που φορούσε παλτό με γούνα από ελάφι, όπως αυτά που φοράνε στη Σιβηρία κι έναν παρόμοιο γούνινο σκούφο. Είχε σκούρο δέρμα και σκιστά κιργισιανά μάτια. Το πρόσωπό του είχε μιαν αριστοκρατική όψη, ένα βλέμμα απόμακρο και μια διακριτική λεπτότητα που άφηναν την εντύπωση ενός μακρινού παρελθόντος, χαρακτηριστικό των ανθρώπων με καταγωγή περίπλοκη και μεικτή. Προφανώς, το αγόρι είχε κάνει λάθος κι είχε περάσει τον Γιούρι Αντρέγιεβιτς για κάποιον άλλο. Κοιτούσε άτολμα και σαν χαμένος τον γιατρό, δίνοντας την εντύπωση ότι ενώ ήξερε ποιος ήταν, δεν αποφάσιζε να του μιλήσει. Για να δώσει τέλος στην παρεξήγηση ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς του έριξε ένα βλέμμα ψυχρό, αποτρέποντας κάθε πιθανότητα προσέγγισης.

Το αγόρι μπερδεύτηκε και δίχως να βγάλει μιλιάρια κατευθύνθηκε προς την έξοδο, ρίχνοντας μια τελευταία ματιά, πριν βγει στο δρόμο και κλείσει πίσω του τη βαριά τζαμωτή πόρτα. Δέκα λεπτά αργότερα βγήκε από το κτήριο και ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς[...].».

Αναφορικά με την ξύλευση από το Γιούρι Ζιβάγκο: Καθώς ο Γιούρι κατευθυνόταν προς το σπίτι του, σκόνταψε μέσα στο σκοτάδι σ' ένα μεγάλο σωρό από ξύλα και δοκάρια που έφραζαν το δρόμο. Ένας στρατιώτης με όπλο φύλαγε το σωρό, περιπολώντας τότε στην αυλή ενός δημόσιου κτηρίου και τότε βγαίνοντας έξω από το κτήριο, για να ελέγξει το δρόμο.

Ο Γιούρι περίμενε την κατάλληλη στιγμή και όταν ο φρουρός γύρισε προς την αυλή και ενώ ανεμοστρόβιλος σήκωνε ένα πυκνό στρώμα χιονιού, τράβηξε ήσυχα και προσεκτικά από το σωρό ένα βαρύ μαδέρι, το φόρτωσε στον

ώμο του και περπατώντας κάτω από τη σκιά των τοίχων έφτασε μέχρι το σπίτι του. Το μαδέρι ήταν ό,τι έπρεπε για καυσόξυλα. Το έσκισε με το τσεκούρι και στη συνέχεια ο ίδιος άναψε τη σόμπα. Αμέσως μετά, έβγαλε τη διπλωμένη εφημερίδα, την έδωσε στον πεθερό του και έπεσε στους συλλογισμούς του για την πολιτική κατάσταση, όπως αυτή είχε εξελιχθεί.

Τέλος, και σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ. 14, 15 και 16), η πρώτη επίσκεψη του Εβγκράφ Ζιβάγκο στο σπίτι του Γιούρι έγινε διαφορετικά και σε γενικές γραμμές ως εξής:

(14) Η οικογένεια Ζιβάγκο ζούσε στην απόλυτη φτώχεια. Ο Γιούρι αποφάσισε να βρει τον πολιτικό, του οποίου, λίγο καιρό πριν, είχε σώσει τη ζωή, και να τον παρακαλέσει να τον βοηθήσει. Μια μέρα, λοιπόν, που πήγε να πάρει ξύλα με κουπόνια, καθώς τα έφερνε με την άμαξα, ξαφνικά, δεν ένιωσε καλά και έπεσε μισολιπόθυμος μέσα στο δρόμο. Τον μετέφερε ο αμαξάς στο σπίτι. Διαπίστωσε ότι και ο ίδιος είχε αρρωστήσει από τύφο.

(15) Ο γιατρός βρισκόταν σε παραλήρημα επί δυο εβδομάδες και είχε παραισθήσεις.

(16) Είχε αρχίσει να αισθάνεται καλύτερα. Η Τόνια τον φρόντιζε με αγάπη, του έδινε να τρώει λευκό ψωμί με βούτυρο, του έφτιαχνε επίσης τσάι με ζάχαρι. Στην αρχή ο Γιούρι δεν συνειδητοποίησε πού βρέθηκαν τέτοιες τροφές μέσα στο σπίτι. Μετά από λίγο, όμως, ρώτησε για τα φαγητά. Και η Τόνια του απάντησε ότι τα είχε φέρει ο Γκράνια(Εβγκραφ) Ζιβάγκο, ο ετεροθαλής αδελφός του. Του απεκάλυψε ότι όσο αυτός ήταν σε παραλήρημα ο αδελφός του ερχόταν και τον έβλεπε τακτικά και ότι φορούσε ένα παλτό από γούνα ελαφιού.

Ο Γκράντια της απέκαλυψε ότι είχε συναντήσει το Γιούρι πριν λίγο καιρό στην είσοδο μιας πολυκατοικίας. Ήθελε να συστηθούν, γιατί ήξερε ποιος ήταν, αλλά ο Γιούρι με το ύφος του, τότε, τον φόβισε και τον απέτρεψε να συστηθούν και να αναγνωριστούν. Της είπε ότι τον λάτρευε και υπολόγιζε σε αυτόν και ότι κίνησε γη και ουρανό, για να βρει τα τρόφιμα που τους πήγε.

Αυτός θα έφευγε για τη Σιβηρία και τους προσκαλούσε να πάνε και αυτοί εκεί οικογενειακώς. Πίστευε ότι θα ήταν καλό, για όσους μπορούσαν, να έφευγαν για δυο χρόνια από τις πόλεις, για να ζήσουν στην επαρχία.

Η Τόνια τον ρώτησε, επίσης, σχετικά με την περιοχή του Κρούγκερ(Βαρίκινο) και αυτός συμφώνησε ανεπιφύλαχτα ότι θα ήταν γι' αυτούς η καλύτερη λύση. Να φτιάξουν εκεί το δικό τους λαχανόκηπο, να είναι κοντά στο δάσος, αντί να αργοπεθαίνουν στη Μόσχα.

• **Σκηνή 205^η(1h:44':48'' - 1h:45':40'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει, αρχικά, στο μεγάλο διπλό πορτραίτο του Λένιν, που είναι αναρτημένο στο σταθμό του τρένου. Σ' αυτό παριστάνεται ο «μεγάλος τιμονιέρης» με το δεξί του χέρι απλωμένο προς τα κάτω σαν να δείχνει ειρωνικά την κατάσταση στις αποβάθρες, όπου, ένθεν και εκείθεν των γραμμών, κάθονται επί ώρες ξαπλωμένοι αμέτρητοι ταλαίπωροι άνθρωποι, έτοιμοι να ταξιδέψουν με το τρένο, το οποίο αναμένεται οσωνούπω να μπει στο σταθμό.

Άλλοι από τους αναμένοντες είναι μισοκοιμισμένοι, άλλοι ξύπνιοι, με τις αποσκευές τους δίπλα, περιμένοντας την αμαξοστοιχία της γραμμής για τα Ουράλια. Μια ομάδα στρατιωτών έχει ανάψει φωτιά, για να ζεσταθεί. Κάποιος από αυτούς παίζει το ακορντεόν του, και ένας άλλος,

δίπλα, μπαλαλάικα, για να απαλύνουν την κούραση της αναμονής. Οι φρουροί του σταθμού πηγαινοέρχονται με αργό βήμα.

Τέλος, κάπου φαίνεται ξαπλωμένη και η οικογενέεια του Ζιβάνκο με τις αποσκευές της. Ο μικρός Σάσα κοιμάται στην αγκαλιά του παππού Αλεξάντερ Γκρομικό, που επίσης λαγοκοιμάται. Απέναντι, ο Γιούρι κοιτάζει λυπημένος και με απλανές βλέμμα. Στον ώμο του ακουμπισμένη η Τόνια σκεπτική, αλλά μάλλον πιο αισιόδοξη από τον άντρα της.

Ο Γιούρι στρέφεται προς την μπαλαλάικα που παίζει μελαγχολικά. Ο φακός εστιάζει, τώρα, σε πορτρέτο του Τρότσκι, αναρτημένο επίσης στο σιδηροδρομικό σταθμό. Τούτη τη φορά, όμως, ο εικονιζόμενος αρχηγός απεικονίζεται με σηκωμένη τη γροθιά, με άγρια και αποφασιστική όψη.

• **Σκηνή 206^η(1h:45':41'' - 1h:46':32'')**(Εν μέρει συμβατή)

Σε λίγο ακούγεται το συνεχές και επίμονο σφύριγμα της αμαξοστοιχίας που μπαίνει αργά στο σταθμό, για να παραλάβει τους επιβάτες. Όλο το κοιμισμένο πλήθος σηκώνεται στη στιγμή και αρχίζει να αναζητά τρέχοντας με αγωνία κάποιο βαγόνι, για να ανέβει και να τακτοποιηθεί σε κάποια θέση. Ο Γιούρι αρπάζει το γιό του, τη μεγάλη βαλίτσα και τρέχει να βρει θέσεις σε όποιο βαγόνι μπορέσει, τον ακολουθεί επίσης τρέχοντας η γυναίκα του και ο πεθερός του.

• **Σκηνή 207^η(1h:46':33'' - 1h:47':09'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο γιατρός κατορθώνει να ανεβάσει, αρχικά, το γιό του και τη βαλίτσα του σε ένα βαγόνι και κατόπιν ο ίδιος σπρώχνοντας ανεβαίνει σε αυτό και μάλιστα από τους

πρώτους, εξασφαλίζοντας έτσι θέσεις για όλη την οικογένειά του. Αμέσως μετά, ανεβαίνει η Τόνια και πίσω της ο πατέρας της με τις υπόλοιπες αποσκευές τους.

Ο υπεύθυνος του βαγονιού φωνάζει ότι μόνο 50 άτομα μπορούν να ανέβουν στο βαγόνι. Με το κοντάκι του διώχνει κάποιους υπεράριθμους, που προσπαθούν να ανέβουν τελευταίοι και κλείνει αμέσως τη συρόμενη σιδερένια πόρτα του βαγονιού.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.8) τα βαγόνια της αμαξοστοιχίας είναι συνολικά εικοσιτρία (23) τον αριθμό και το βαγόνι, στο οποίο ταξιδεύει η οικογένεια Ζιβάγκο, είναι το δέκατο τέταρτο(14^ο).

Στην ταινία, αντίθετα, τα βαγόνια συνολικά είναι είκοσι (20) τον αριθμό και οι Ζιβάγκο ταξιδεύουν στο τρίτο(3^ο). Η επιλογή αυτή του σκηνοθέτη, εάν δεν έγινε τυχαία, μπορεί να εξηγηθεί μόνο, αν σκεφτούμε ότι $4 - 1(\text{διαφορά ψηφίων του αριθμού } 14) = 3$ και $20 + 3 = 23$ (!)

• Σκηνή 208^η(1h:47':10'' - 1h:47':40'')(Εν μέρει συμβατή)

Η Τόνια και ο Αλεξάντερ Γκρομικό έχουν ως θέσεις, πρόχειρα και ελεεινά κρεβάτια, χαμηλά στο βαγόνι, και σε ψηλότερο και ακόμα πιο άβολο κρεβάτι ταξιδεύει ο Γιούρι Ζιβάγκο. Ένας «εθελοντής» (είναι ο νεαρός Βάσια Μπρίκιν του μυθιστορήματος) που κατευθύνεται για καταναγκαστικά έργα, βρίζει και λοιδωρεί το συνοδό φρουρό του βαγονιού.

Στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.8) η οικογένεια Ζιβάγκο είναι καθισμένη στην αριστερή γωνία του μπροστινού μέρους του βαγονιού, σχεδόν κάτω από την οροφή του βαγονιού και ακριβώς απέναντι από ένα μακρόστενο θαμπό παράθυρο, ενώ στην ταινία οι Ζιβάγκο βρίσκονται στη δεξιά πλευρά του βαγονιού.

Κατά τα άλλα και ο Γιούρι κοιμάται σχεδόν κάτω από την οροφή του βαγονιού και δίπλα του έχει ένα στενόμακρο παράθυρο. Η τοποθέτηση στη δεξιά γωνία, από το σκηνοθέτη, έγινε για λόγους ευκολίας λήψης των εσωτερικών σκηνών του ταξιδιού: Μόσχα - Βαρίκινο.

• **Σκηνή 209^η(1h:47':41'' - 1h:47':44'')**(Εν μέρει συμβατή)

Εξωτερικό πλάνο πάνω στο τρένο που ετοιμάζεται η μηχανή του, για την αναχώρηση του συρμού σε λίγο.

• **Σκηνή 210^η(1h:47':45'' - 1h:49':15'')**(Επινοημένη)

Η πόρτα του βαγονιού, στο οποίο βρίσκεται η οικογένεια Ζιβάνκο, ανοίγει πάλι. Σε λίγο ανεβαίνει ο εντεταλμένος αξιωματούχος του σταθμού και τους ανακοινώνει τα μέτρα υγιεινής, τα οποία πρέπει να τηρούν οι ταξιδιώτες: την υποχρέωση συμμετοχής της ομάδας των «εθελοντών», στις εργασίες καθαριότητας και απολύμανσης του βαγονιού σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού.

Επίσης, τους ανακοινώνει, με τιμή, ότι στην ίδια αμαξοστοιχία συνταξιδεύουν άντρες από το "ηρωικό" Σοβιέτ ναυτών της Κροστάνδης και ότι στην περιοχή των Ουραλίων ερυθροφρουροί του λαϊκού ηγέτη Στρέλνικοφ εξασφαλίζουν την τάξη, εκεί όπου τις προηγούμενες μέρες υπήρχαν εστίες αντίστασης εκ μέρους των Λευκών. Τέλος, ζητωκραυγάζει υπέρ της σοβιετικής επανάστασης και κατεβαίνει από το βαγόκι, ενώ ο «εθελοντής» αναρχικός τον βρίζει με μίσος και πάθος. Και η πόρτα του βαγονιού σφραγίζει ενόψει της αναχώρησης του συρμού.

• **Σκηνή 211^η(1h:49':16'' - 1h:49':54'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο υπεύθυνος φρουρός του βαγονιού(είναι ο στρατιώτης Βορονιούκ του μυθιστορήματος) βάζει χειροπέδες στον

«εθελοντή», για να έχει ήσυχο το κεφάλι του από τυχόν απόδραση.

Στην παρατήρηση της Τόνιας, γιατί γίνεται αυτή η ενέργεια, ενώ ο αναρχικός είναι κλεισμένος και ασφαλισμένος, ο φρουρός της απαντάει αυστηρά ότι έχει χρεωθεί έξι(6) «εθελοντές», για να τους συνοδέψει και να τους παραδώσει στον προορισμό τους και είναι αποφασισμένος να καταφέρει να τους παραδώσει και τους έξι(6).

Ο αναρχικός, κοιτώντας υποτιμητικά τους συνεπιβάτες του λέει ότι είναι ο μόνος ελεύθερος στο τρένο. Συνήθως, ο ίδιος βάζει το κεφάλι του μέσα στα χέρια του και παρατηρεί γύρω του με προσοχή και ένταση όλους τους συνεπιβάτες του.

Τα στοιχεία αυτής της σκηνής, καθώς και η ονομασία «εθελοντής» έχουν ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.11), σύμφωνα με το οποίο σε γενικές γραμμές: ο θεός του Βάσια Μπρίκιν είχε συλληφθεί και οδηγείτο για καταναγκαστικά έργα.

Στο σταθμό πήγαν να τον αποχαιρετίσουν η γυναίκα του και ο δεκαεξάχρονος ανιψιός του ο Βάσια Μπρίκιν. Ο θεός παρακαλούσε το φρουρό Βορονιούκ να τον αφήσει να βγει για λίγο για να μιλήσει στη γυναίκα του. Ο φρουρός αρνιόταν να τον αφήσει χωρίς εγγύηση. Ο θεός, τότε, άφησε τον Βάσια όμηρο και ο Βορονιούκ δέχτηκε.

Ο Βάσια μπήκε στο τρένο, και ο θεός του έμεινε έξω. Ήταν η τελευταία φορά που ο Βάσια είδε το θείο και τη θεία του. Όταν αποκαλύφθηκε η απάτη, ο Βάσια που στην αρχή δεν είχε υποπτευθεί την πλεκτάνη θείου - θείας ξέσπασε σε κλάματα. Με αυτό τον τρόπο, ο Βάσια πήρε ως «εθελοντής» τη θέση του θείου του. Ο φρουρός δεν μπορούσε να τον

αφήσει: «Κάθε φρουρός λογοδοτούσε με εχέγγυο την ίδια του τη ζωή, για τον αριθμό των ανθρώπων που είχε υπό τη συνοδεία του, καταγεγραμμένους όλους σ' ένα απουσιολόγιο, το οποίο τακτικότετα εκφωνούσε.

Έτσι, ο Βάσια είχε βρεθεί στο στρατό εργασίας.[...]. Ήταν εξαιρετικά αθώος και ειλικρινής. Μία από τις αγαπημένες ασχολίες του ήταν να κάθεται κοντά στα πόδια των μεγάλων και ν' ακούει με το κεφάλι ακουμπισμένο πίσω και τα χέρια τυλιγμένα γύρω από τα γόνατα, τις συζητήσεις τους.[...]. Μπορούσε κανείς να παρακολουθήσει μια συζήτηση παρατηρώντας απλώς τις εκφράσεις του προσώπου του[...]. Μπορούσε να δει το αντικείμενο της συζήτησης ν' αντανακλάται σαν σε καθρέπτη στο εντυπωσιασμένο του πρόσωπο».

• **Σκηνή 212^η(1h:49':55'' - 1h:50':13'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το ταξίδι για τα Ουράλια και τη Σιβηρία έχει ήδη αρχίσει. Καθώς το τρένο προχωρεί εντυπωσιακά μέσα στο εξαιρετικό δασοσκέπαστο χιονισμένο τοπίο, ο φακός εστιάζει πολύ πετυχημένα στην κατεύθυνση κίνησης της αμαξοστοιχίας. Πρώτα από την πίσω και πάνω πλευρά του συρμού, δείχνοντας τις οροφές των βαγονιών, που κάποιες από αυτές είναι στολισμένες με κόκκινες σημαίες του νέου καθεστώτος. Στη συνέχεια, εστιάζει μπροστά από τη μηχανή και κάτω στις ράγες της σιδηροδρομικής γραμμής, καθώς αυτές καλύπτονται συνεχώς από την κινούμενη αμαξοστοιχία.

• **Σκηνή 213^η(1h:50':14'' - 1h:50':15'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει, τώρα, στο μεγάλο προβολέα της μηχανής, ο οποίος είναι αναμμένος και παραπέμπει στον ερχομό της πρώτης νύχτας του ταξιδιού.

• Σκηνή 214^η(1h:50':16'' - 1h:50':50'')(Εν μέρει συμβατή)

Στη συνέχεια, εισέρχεται στο εσωτερικό του βαγονιού, όπου βρίσκεται η οικογένεια του Ζιβάγκο, διατρέχει όλους τους επιβάτες που κοιμούνται αποκαμωμένοι από όλη την προηγούμενη ταλαιπωρία τους. Ξεκινά ψηλά από το Γιούρι Ζιβάγκο και την οικογένειά του και καταλήγει στο δάπεδο του βαγονιού, όπου εκεί κοιμούνται, όσοι δεν μπόρεσαν να εξασφαλίσουν καλύτερη θέση μέσα στο όχημα.

• Σκηνή 215^η(1h:50':51'' - 1h:51':15'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο μόνος που αγρυπνά μέσα στο βαγόνι είναι ο «εθελοντής» (αναρχικός), ο οποίος στοχάζεται τη μοίρα του και κάποια στιγμή εστιάζει σκεπτικός σε ένα ηλικιωμένο ζευγάρι, το οποίο με την όλη στάση του εκφράζει αισθήματα αγάπης και αφοσίωσης.

Συγκεκριμένα, βλέπει τον ηλικιωμένο άντρα να πλησιάζει κάποια στιγμή και να φιλά στο μάγουλο την κοιμισμένη γυναίκα του και αυτή μέσα στον ύπνο της το νιώθει και απλώνει απαλά το χέρι της στο χέρι του συνοδού της, σε ένδειξη ανταπόδοσης της αγάπης της και της αφοσίωσής της προς αυτόν.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.10): *«Υπήρχαν αρκετοί επιστρατευμένοι εργάτες στο βαγόνι δεκατέσσερα. Μαζί τους ήταν και ο φρουρός που τους επέβλεπε, ο στρατιώτης Βορονιούκ. Τρεις άντρες στέκονταν πιο πέρα από την υπόλοιπη ομάδα. Ο πρώτος ήταν [...] ο Πρόχορ Χαριτόνοβιτς Πριτούλιεφ[...]. Ο δεύτερος ήταν ο Βάσια Μπρίκιν[...] κι ο τρίτος ένας γκριζομάλλης επαναστάτης - συνεταιριστής ονόματι Κοστογιέντ - Αμούρσκι».*

Ο Πριτούλιεφ, που είχε συλληφθεί, γιατί σε έλεγχο είχαν βρεθεί επάνω του παράνομα κουπόνια, συζούσε με μια

γυναίκα που τη λέγαν Πελαγία Νίλοβνα Τιαγκουνόβα. «*Η Τιαγκουνόβα ήταν μια στρουμπουλή καλοσχηματισμένη μικροαστή με όμορφα χέρια και μια μακριά κοτσίδα[...]. Ταξίδευε και αυτή με τη θέλησή της στο τρένο, για να συνοδεύει τον Πριτούλιεφ*».

• **Σκηνή 216^η (1h:51':16'' - 1:51':23'')** (Εν μέρει συμβατή)

Το τρένο, συνεχίζοντας το ταξίδι του μέσα στην παγωμένη νύχτα, περνάει από μια σιδερένια γέφυρα, πάνω από ένα ποτάμι.

• **Σκηνή 217^η (1h:51':24' - 1 h:52':15'')** (Επινοημένη)

Ο αυξημένος θόρυβος της αμαξοστοιχίας πάνω στη σιδερένια γέφυρα ξυπνάει το Ζιβάγκο, ο οποίος ανοίγει από περιέργεια το μικρό σιδερένιο παραθυράκι, που είναι δίπλα του, και βλέπει έκθαμβος την παράξενη ομορφιά του χιονισμένου γύρω τοπίου μέσα στην παγερή νύχτα. Ξυπνάει τότε μέσα του ο ποιητής και προσέχει ιδιαίτερα την πανσέληνο μέσα από τους καπνούς της αμαξοστοιχίας.

Ο αναρχικός παραζενεύεται από το ρομαντισμό του Ζιβάγκο και γελάει με ηχηρό τρόπο κοροϊδευτικά, ενώ ένας άλλος διπλανός συνεπιβάτης του Ζιβάγκο, ενοχλημένος, φαίνεται, από το κρύο και τον πρόσθετο θόρυβο της αμαξοστοιχίας, σπρώχνει βίαια το πορτάκι για να κλείσει, αφήνοντας έκπληκτο το γιατρό.

• **Σκηνή 218^η (1h:52':16'' - 1 h:52':28'')** (Εν μέρει συμβατή)

Εδώ καταγράφεται με εντυπωσιακό εξωτερικό(πλευρικό) πλάνο ολόκληρη η κινούμενη αμαξοστοιχία μέσα σε μουντό χιονισμένο τοπίο.

• **Σκηνή 219^η (1 h:52':29'' - 1 h:52':42'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ξανά στο εσωτερικό του βαγονιού, όπου βρίσκεται η οικογένεια Ζιβάγκο. Οι συνεπιβάτες κάνουν καθαριότητα,

σκουπίζουν μέσα σε συνθήκες ανυπόφορης βρωμιάς το άχυρο του δαπέδου και το σπρώχνουν προς τη μεριά της πόρτας. Στην εργασία αυτή βοηθά σημαντικά και ο «εθελοντής» (αναρχικός), που πριν λίγη ώρα ήταν με τις χειροπέδες ακινητοποιημένος στη θέση του. Ο ίδιος παίρνει άδεια από το φύλακα, για να ανοίξει την πόρτα του βαγονιού.

• **Σκηνή 220^η(1h:52':43'' - 1h:53':15'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ένα στρώμα πάγου έχει σχηματιστεί εξωτερικά του βαγονιού, σαν κατακόρυφος τοίχος. Τον σπάζουν και πετούν με τα φτυάρια τα άχυρα - σκουπίδια του δαπέδου, μέσα σε αφόρητη βρώμα, προς τα έξω, καθώς το τρένο είναι εν κινήσει.

Το στοιχείο του άχυρου έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ. 8) και συγκεκριμένα: «*Η Αντονίνα Αλεξάντροβνα αντιμετώπιζε το βαγόνι σαν κινούμενο σάβλο[...]*». Το στοιχείο του πάγου, που επίσης έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.15), σε συνδυασμό με το στοιχείο του άχυρου συνθέτουν, ευρηματικά, το σκηνικό εργασίας των επιβατών του ταξιδιού, που στο ομώνυμο μυθιστόρημα είναι ο εκχιονισμός της σιδηροδρομικής γραμμής.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με αυτό: ο εκχιονισμός της σιδηροδρομικής γραμμής κράτησε τρεις μέρες. Ήταν οι πιο καλές μέρες του ταξιδιού. Όλοι πρόσφεραν προσωπική εργασία, ξεχωριστά, βεβαίως, δούλευαν οι επιβάτες και ξεχωριστά οι επιστρατευμένοι κάτω από τα βλέμματα των φρουρών.

• **Σκηνή 221^η(1h:53':16'' - 1h:53':24'')**(Επινοημένη)

Κλείνει η πόρτα του βαγονιού και ο γιατρός πρωτοστατεί στην απολύμανση του δαπέδου, ρίχνοντας την απαραίτητη

ποσότητα απολυμαντικού υγρού στο δάπεδο του βαγονιού, πριν αποθέσουν πάλι το αναγκαίο νέο άχυρο.

• **Σκηνή 222^η(1h:53':25'' - 1h:53':31'')**(Εν μέρει συμβατή)

Πάλι εξωτερικό πλάνο της αμαξοστοιχίας. Αυτή τη φορά ο φακός εστιάζει στο μπροστινό μέρος της μηχανής, οπότε φαίνεται με την κίνηση του τρένου ο εντυπωσιακός αποχιονισμός της σιδηροδρομικής γραμμής.

• **Σκηνή 223^η(1h:53':32'' - 1 h:53':47'')**(Εν μέρει συμβατή)

Με εντυπωσιακό ηχητικό πέρασμα γίνεται η διαδοχή της προηγούμενης σκηνής στην παρούσα. Συγκεκριμένα, από το γρήγορο και επαναληπτικό ήχο της κινούμενης αμαξοστοιχίας πάνω στη χιονισμένη σιδηρογραμμή ο σκηνοθέτης περνά, στη συνέχεια, μέσα στο βαγόνι στο γρήγορο μουσικό ρυθμό της «Καλίνκας», ενός παραδοσιακού ρώσικου τραγουδιού.

Ειδικότερα, μετά τον καθαρισμό του βαγονιού, η διάθεση έχει αρχίσει να καλυτερεύει. Οι επιβάτες χτυπούν ρυθμικά παλαμάκια και μια νεαρή φλογερή συνεπιβάτης χορεύει με κέφι την «Καλίνκα», γύρω από την κεντρική σόμπα του βαγονιού που φαίνεται πυρακτωμένη, ενώ η οικογένεια Ζιβάγκο αποκτά και αυτή, έστω για λίγο, το κέφι της.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ. 8), σύμφωνα με το οποίο: Στα οκτώ βαγόνια, στα οποία ταξίδευαν οι επιστρατευμένοι παρουσίαζαν και το πιο εντυπωσιακό θέαμα.

Έβλεπες καλοντυμένους πλούσιους χρηματιστές και δικηγόρους από την Πετρούπολη μαζί με ανθρώπους μη προνομιούχων τάξεων, αμαξάδες, σκουπιδιάρηδες, παλιατζήδες, τρελούς, ψιλικατζήδες και καλόγηρους. «Οι

δικηγόροι και οι χρηματιστές είχαν βγάλει τα σακάκια τους και καθισμένοι γύρω από τις κατακόκκινες πυρακτωμένες σόμπες, διηγούνταν ιστορίες, αστειεύονταν, γελούσαν. Δεν έδειχναν να ανησυχούν, [...]. Οι υπόλοιποι[...] στεκόντουσαν δίπλα στις μισάνοιχτες πόρτες του αποπνικτικού βαγονιού[...] και κοιτούσαν με βλέμμα λυπημένο, χωρίς να μιλούν[...]. Αυτοί δεν είχαν φίλους με επιρροή. Δεν είχαν τίποτε να ελπίζουν[...]. Το αδιαχώρητο των βαγονιών έκανε όλους αυτούς τους ανθρώπους να στριμώχνονται και ν' ανακατεύονται με τους υπόλοιπους επιβάτες, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων του δέκατου τέταρτου βαγονιού.»

• Σκηνή 224^η(1h:53':48'' - 1h:54':05'')(Εν μέρει συμβατή)

Το τρένο, ξαφνικά, επιβραδύνει. Ένα σφύριγμα της μηχανής ακούγεται και, όταν ο συρμός κινείται πλέον με πολύ μικρή ταχύτητα, ο επικεφαλής φρουρός δίνει σήμα να ανοίξει η πόρτα του βαγονιού, για να διαπιστώσουν τι ακριβώς συμβαίνει έξω.

• Σκηνή 225^η(1h:54':06'' - 1h:54':43'')(Εν πολλοίς συμβατή)

Με το άνοιγμα της πόρτας του βαγονιού όλοι βλέπουν έντρομοι: σπίτια καμένα, άλογα ψόφια καταγής μέσα στα χιόνια, ανθρώπους να στέκονται γύρω από υπαίθριες φωτιές, απελπισμένοι. Ένα ολόκληρο χωριό πλήρως πυρπολημένο. Ο φακός, τότε εστιάζει στο κατεστραμμένο χωριό και τότε στους έκπληκτους επιβάτες του βαγονιού, που αναμέσα τους είναι: ο Γιούρι, η Τόνια και ο πατέρας της.

Η παραπάνω σκηνή έχει ληφθεί από μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.14) σύμφωνα με το οποίο: «Την επόμενη μέρα το τρένο προχωρούσε πολύ αργά σταματώντας κάθε τρις και λίγο[...]. Στο τέλος σταμάτησε σε

κάποιο έρημο σταθμό[...]. Φαινόταν εγκαταλελειμμένος και καμένος.[...]. Δεν ήταν μονάχα ο σταθμός που είχε καεί. Πίσω του βρισκόταν ένα ολόκληρο χωριό με τα σπίτια χιονισμένα και τους κατοίκους τους να τα έχουν εγκαταλείψει. Ήταν φανερό πως τα σπίτια είχαν μοιραστεί την ίδια δυστυχία με το κτήριο του σταθμού. Το τελευταίο σπίτι του χωριού είχε γίνει κάρβουνο. Από το διπλανό είχαν καεί τα δοκάρια και οι ξύλινοι τοίχοι είχαν γείρει προς τα μέσα. Σπασμένα έλκηθρα, φράχτες, σκουριασμένα μέταλλα και αντικείμενα της καθημερινής ζωής ήσαν σκορπισμένα στους δρόμους.[...]. Χωριό και σταθμός, πάντως, δεν ήταν τελείως έρημα. Σιγά-σιγά άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους κάποιες ζωντανές ψυχές.»

Τι ακριβώς είχε γίνει; Στο χωριό Νίζνι Κελμές διέλυσαν το Συμβούλιο των Άπορων Αγροτών, που αρνήθηκαν να προμηθεύσουν τον Κόκκινο στρατό με άλογα, παρόλο που είναι Τάταροι κι έχουν όλοι άλογα, και δεν υπάκουσαν στην εντολή επιστράτευσης. Έτσι με εντολή του Στρέλνικοφ χτύπησαν το χωριό με κανόνια από το θωρακισμένο τρένο.

Στη σκηνή αυτή ο David Lean υλοποιεί κατά τον καλύτερο τρόπο την κινηματογραφική ειρωνεία στη σκηνική αφήγηση. Συγκεκριμένα, ενώ δείχνει - «σαρώνει» την αποκρουστική εικόνα του καμένου χωριού από τον Στρέλνικοφ, με τους καμένους σκελετούς των σπιτιών σε παράταξη, με τα καμένα ζώα καταγής, με ανθρώπους απελπισμένους μπροστά στα αποκαΐδια των σπιτιών τους, στη μέση αυτής της ακολουθίας εικόνων παρεμβάλλει σε αντίστιξη μια ομάδα ανθρώπων που ζεσταίνονται και συζητούν γύρω από μια ζωηρή φωτιά που καίει. Είναι σαν να τονίζει, εν τέλει, ότι δεν είναι η φωτιά που ευθύνεται για την τραγωδία του χωριού, αλλά οι αποφάσεις και πράξεις των ανθρώπων.

Όπως δεν είναι ποτέ το μέσον που ευθύνεται, αλλά η χρήση του.

• **Σκηνή 226^η(1h:54':44'' - 1h:54':56'')(Επινοημένη)**

Ξαφνικά ακούγονται φωνές, από ένα τσούρμο γυναίκες που προσπαθούν, τρέχοντας, να πλησιάσουν στο τρένο. Ζητούν να επιβιβαστούν, για να γλιτώσουν από τις άθλιες συνθήκες που επικρατούν εκεί.

• **Σκηνή 227^η(1h:54':57'' - 1h:55':15'')(Επινοημένη)**

Μια γυναίκα απ' αυτές, με ένα φασκιωμένο μωρό στην αγκαλιά της, τρέχει πλησιάζοντας το βαγόνι, στο οποίο ταξιδεύει ο Ζιβάγκο. Παρακαλεί πρώτα να πάρουν το μωρό στο τρένο. Πράγματι, ο Γιούρι κατορθώνει να το πιάσει και το δίνει, στη συνέχεια, στους άλλους δίπλα του.

• **Σκηνή 228^η(1h:55':16'' - 1 h:55':39'')(Επινοημένη)**

Ο Ζιβάγκο ενθαρρύνει, στη συνέχεια, την ίδια αυτή γυναίκα να προσπαθήσει να πλησιάσει περισσότερο το βαγόνι, ώστε να την ανεβάσουν πάνω στο τρένο. Μετά από δραματική προσπάθεια τα καταφέρνουν.

• **Σκηνή 229^η(1h:55':40'' - 1h:55':43'')(Επινοημένη)**

Η Τόνια πλησιάζει το Γιούρι και του γνωρίζει ότι το μωρό, που μόλις είχαν ανεβάσει στο βαγόνι, είναι νεκρό.

• **Σκηνή 230^η(1h:55':44'' - 1h:55':50'')(Εν μέρει συμβατή)**

Ο κινηματογραφικός φακός, τώρα, σε ένα εντυπωσιακό πλάνο έξω από την κινούμενη αμαξοστοιχία. Είναι δειλινό και το τρένο ανάβει τον προβολέα του. Είναι σαν ένας μικρός ήλιος μέσα στο χιονισμένο τοπίο. Στο βάθος φαίνεται ο πραγματικός ήλιος που δύει στον ορίζοντα της περιοχής, και μοιάζει σαν να είναι μεγάλος προβολέας της γης.

Οι σκηνές 219 έως και 230 δομούν μια ενδιαφέρουσα κινηματομοτογραφική ενότητα που εξελίσσεται με μια συνεχή αντίστιξη των στοιχείων της, πράγμα που κρατά το θεατή σε διαρκή εγρήγορση και ένταση.

Πράγματι, πρώτα έχουμε την εργώδη καθαριότητα του βαγονιού, όπου ο θεατής συμπάσχει με τους επιβάτες για την ταλαιπωρία που βιώνουν, εξαιτίας της δυσσομίας των άχυρων και άλλων ακαθαρσιών του δαπέδου του βαγονιού τους.

Μάλιστα, ο Lean για να κάνει το θεατή οιονεί συμμετοχο αυτού του γεγονότος, έχει διαλέξει τέτοια θέση και γωνία λήψης του φακού, ώστε τα απόβλητα να φαίνονται σαν να έρχονται σχεδόν κατά πρόσωπο πάνω στο θεατή.

Μετά, ακολουθεί ηρεμία με την απολύμανση του δαπέδου και στη συνέχεια ευχάριστη και διασκεδαστική διάθεση των επιβατών με το χορό της «Καλίνκας».

Κατόπιν, έχουμε την ξαφνική και απότομη μείωση της ταχύτητας της αμαξοστοιχίας και το παρατεταμένο σφύριγμά της, πράγμα που φέρνει αναστάτωση στους επιβάτες και αγωνία στους θεατές, για να ακολουθήσουν αμέσως μετά, ακόμα πιο δύσκολες και τραγικές εικόνες από το καμένο χωριό, το οποίο βλέπουν έκπληκτοι και θλιμμένοι οι ταξιδιώτες.

Στη συνέχεια, το τρέξιμο των γυναικών του τραγικού χωριού για βοήθεια, η αγωνιώδης παράδοση του νήπιου στους επιβάτες από μια δύστυχη γυναίκα και η δραματική της επιβίβαση στο εν κινήσει τρένο κορυφώνουν την ένταση που έχει σχεδιάσει με μαεστρία ο Lean, ο οποίος όμως φροντίζει, στο κλείσιμο της κινηματογραφικής αυτής ενότητας, να αποφορτίσει εν τέλει το θεατή, προσφέροντάς του την ειδυλλιακή εικόνα του δειλινού, τη στιγμή που ο ήλιος ετοιμάζεται να βυθιστεί στον ορίζοντα και ο σιδηροδρομικός συρμός να εισέλθει σε τούνελ, καθώς την ίδια στιγμή ανάβει ο προβολέας της μηχανής του τρένου.

• Σκηνή 231^η(1h:55':50''- 1h:56':51'')(Επινοημένη)

Οι επιβάτες του βαγονιού προσφέρουν στη γυναίκα που έσωσαν λίγη από την τροφή τους και τη ρωτούν για το ποιοί έκαψαν το χωριό της. Αυτή απαντά, κατηγορηματικά: ο Στρέλνικοφ με τους δικούς του, με τη δικαιολογία τάχα ότι οι συγχωριανοί της είχαν πουλήσει άλογα στους Λευκούς, πράγμα, όμως, που δεν ήταν αλήθεια.

Ο «εθελοντής»(αναρχικός) δεν πιστεύει στα λόγια της γυναίκας αυτής, γιατί θεωρεί τον Στρέλνικοφ υπόδειγμα αγωνιστή του λαού που ζει με ψωμί και νερό, πράγμα που εντυπωσιάζει ακόμα και το μικρό Σάσα. Η γυναίκα αυτή, που γνωρίζει τις κινήσεις των επαναστατών στην περιοχή, τους πληροφορεί ότι ο Στρέλνικοφ ήδη τους ακολουθεί.

• Σκηνή 232^η(1h:56':52''- 1h:56':57'')(Επινοημένη)

Το τρένο κόβει ταχύτητα, οπότε εξοργίζεται για άλλη μια φορά ο πάντα ευέξαπτος από τις κακουχίες του ταξιδιού Αλεξάντερ Γκρομικό. Οι ταξιδιώτες αγωνιούν και πάλι.

• Σκηνή 233^η(1h:56':58''- 1h:57':07'')(Επινοημένη)

Η αμαξοστοιχία μέσα στο σούρουπο μπαίνει σιγά-σιγά σε παράκαμψη και σταματά. Κάποιο άλλο τρένο φαίνεται ότι θα τους προσπεράσει.

• Σκηνή 234^η(1h:57':08''- 1h:57':17'')(Επινοημένη)

Η Τόνια καθουσιάζει τον πατέρα της και του λέει να κοιμηθεί, καθώς έξω έχει πέσει το σκοτάδι της νύχτας. Ο Αλεξάντερ Γκρομικό σκέφτεται την άλλη μέρα να θάψει το πεθαμένο μωρό.

• Σκηνή 235^η(1h:57':18''-1h:57':25'')(Επινοημένη)

Έχει ξημερώσει, το μωρό έχει ταφεί. Οι επιβάτες έχουν κατεβεί για να ξεμουδιάσουν και περπατούν κατά μήκος της χιονισμένης γραμμής.

• Σκηνή 236^η(1h:57':26'' - 1h:57':58'')(Επινοημένη)

Έχει κατεβεί από το τρένο και η οικογένεια Ζιβάνκο. Μπροστά προχωρεί ο Αλεξάντερ Γκρομικό και ακολουθούν οι Ζιβάνκο. Σε μια στιγμή ο Γιούρι βλέπει με προσμονή και ευχαρίστηση πέρα μακριά τα χιονισμένα Ουράλια που είναι λουσμένα στο φως, σε αντίθεση με το γύρω συννεφιασμένο τοπίο. Κάπου εκεί, εξηγεί η Τόνια στο γιό της, βρίσκεται ο τόπος προορισμού τους.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.17) σύμφωνα με το οποίο: «Πληροφορήθηκαν πως το τρένο θ' αναχωρούσε σε μερικές ώρες παρόλο που ήταν αργά και είχε νυχτώσει. Πριν ξεκινήσουν ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς κι η Αντονίνα Αλεξάντροβνα πήγαν να απολαύσουν για τελευταία φορά την ομορφιά της καθαρής σιδηροδρομικής γραμμής. Κανείς δεν βρισκόταν πια στις ράγες. Ο γιατρός και η γυναίκα του στάθηκαν ατενίζοντας μακριά, αντάλλαξαν λίγες κουβέντες και γύρισαν πίσω στο βαγόνι τους.»

• Σκηνή 237^η(1h:57':59'' - 1h:58':29'')(Εν μέρει συμβατή)

Σε λίγο ακούγεται από μακριά και πίσω τους το σφύριγμα μιας άλλης αμαξοστοιχίας που πλησιάζει. Οι επιβάτες, που είχαν κατεβεί για ξεκούραση, ξαφνιασμένοι, κάνουν στην άκρη για να περάσει αυτό το τρένο. Όλοι από τους ναύτες της Κροστάνδης που συνταξιδεύουν, αναγνωρίζουν ότι είναι το τρένο του Στρέλνικοφ, το οποίο χρησιμοποιεί για τις μετακινήσεις του, προκειμένου να επεμβαίνει άμεσα, όπου και όποτε χρειάζεται, για την αντιμετώπιση των Λευκών αντεπαναστατών. Καθώς αυτό το τρένο περνά με ταχύτητα από μπροστά τους και χάνεται στον ορίζοντα, μια δυνατή ιαχή: «Στρέλνικοφ» ακούγεται από όλους τους παραπάνω ναύτες.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφτεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.21), σύμφωνα με το οποίο σε γενικές γραμμές: Το τρένο είχε σταματήσει σε κάποιο ύψωμα με απεριόριστη θέα. Ήταν πολύ πρωί και ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ένιωθε ένα αόριστο αίσθημα ευτυχίας.

«[...] Ο σταθερός αδιάκοπος ήχος του νερού κάλυπτε κάθε άλλο ήχο δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της ησυχίας.[...]. Τη στιγμή εκείνη ένας υπόκωφος θόρυβος άρχισε να πλησιάζει και γρήγορα σκέπασε τον ήχο του καταρράκτη. Ήταν μια ταχεία παλιού τύπου που προσπέρασε με ταχύτητα τη σταματημένη αμαξοστοιχία από την πλαϊνή γραμμή μουγκρίζοντας και τρίζοντας κι εξαφανίστηκε πέρα αναβοσβήνοντας για τελευταία φορά τα φωτάκια της.[...] “Θα πρέπει να ήταν ο Στρέλνικοφ που πέρασε με το τεθωρακισμένο τρένο[...] ο φόβος και τρόμος για τους αντεπαναστάτες!”».

• **Σκηνή 238^η(1h:58':30'' - 1h:58':40'')**(Επινοημένη)

Αμέσως μετά ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει από τη μια μεριά στο πρόσωπο της γυναίκας από το πυρπολημένο χωριό, που μονολογεί με μίσος το όνομα Στρέλνικοφ· και από την άλλη στο πρόσωπο του ίδιου του Στρέλνικοφ, που από το προσωπικό του βαγόνι ατενίζει όλος έγνοια και βλοσυρότητα δίπλα σε μια κόκκινη σημαία, που πλαταγίζει καθώς το τρένο κινείται με μεγάλη ταχύτητα.

• **Σκηνή 239^η(1h:58':41'' - 1h:58':55'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το τρένο του Στρέλνικοφ συνεχίζει το ταξίδι του μέσα στο χιονισμένο τοπίο και χάνεται στον ορίζοντα.

(Τέλος του πρώτου κινηματογραφικού μέρους).

Διάλειμμα

(1h:58':56'' - 1h:59':40'')

Ακούγεται μουσικό απόσπασμα από την οβερτούρα (overture) του έργου, που παραπέμπει επικά στη ρώσικη επανάσταση, ενώ στην οθόνη εμφανίζεται η εικόνα των σημύδων σε λευκή απόχρωση, που παραπέμπει στο χιονισμένο και παγωμένο τοπίο των Ουραλίων ορέων.

Αρχή του δεύτερου κινηματογραφικού μέρους.

(1h:59':41'' - 2h:01':33'')

Αφού μεσολαβήσει για λίγα δευτερόλεπτα μαύρο επί σκηνής, επανέρχεται η εικόνα των σημύδων σε λευκή πάλι απόχρωση, και μάλιστα με αχνό χειμωνιάτικο ήλιο, με τη διαφορά ότι, τώρα, ακούγεται μουσικά το «θέμα της Λάρας».

• **Σκηνή 240^η(2h:01':34'' - 2h:02':13'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το τρένο, συνεχίζοντας το ταξίδι του και έχοντας αφήσει τη ρωσική στέπα, ανεβαίνει προς τα Ουράλια. Περνά από σκοτεινό τούνελ, και διασχίζει κατόπιν δασώδη μέρη.

Ο σκηνοθέτης τονίζει αυτή την αλλαγή, πραγματικά και μεταφορικά, με το πέρασμα από το απόλυτο σκοτάδι, μέσα σε κάποιο τούνελ, στο φως του δάσους, προτυπώνοντας έτσι μια πιο ήσυχη ζωή της οικογένειας Ζιβάνγκο στο Βαρίκινο.

• **Σκηνή 241^η(2h:02':14'' - 2h:02':21'')**(Εν μέρει συμβατή)

Καθώς βγαίνει το τρένο από το τούνελ, ο φακός εστιάζει στο εντυπωσιακό χιονισμένο βουνό, που βρίσκεται ανάντη και μετά στην εξερχόμενη από τη σήραγγα αμαξοστοιχία.

• **Σκηνή 242^η(2h:02':22'' - 2h:02':41'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ξανά πάλι στο εσωτερικό του βαγονιού. Οι επιβάτες είναι όλοι ευδιάθετοι, παρότι χάνουν σχεδόν την ισορροπία τους

και γέρνουν πέρα - δώθε, επειδή το τρένο αναπτύσσει μεγάλη ταχύτητα και συντομεύει έτσι το ταξίδι τους και την ταλαιπωρία τους.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.8) και συγκεκριμένα:

«Η Αντονίνα Αλεξάντροβνα αντιμετώπιζε το βαγόνι σαν κινούμενο στάβλο και πίστευε ότι με το πρώτο τράνταγμα θ' αναποδογύριζε. Τις τελευταίες μέρες, κάθε φορά που το τρένο άλλαζε κατεύθυνση ή ταχύτητα, τους τίναζε δεξιά κι αριστερά, μπρος - πίσω, κι οι τροχοί έκαναν έναν διαβολεμένο θόρυβο σαν μπαγκέτες από μηχανικό τύμπανο».

• **Σκηνή 243^η(2h:02':42'' - 2h:02':47'')(Επινοημένη)**

Ο Ζιβάγκο, πάντα περίεργος, έχει ανοίξει το συρταρωτό παραθυράκι που είναι δίπλα του, για να δει προς τα έξω, να εκτιμήσει τη διαδρομή και να αισθανθεί την ομορφιά του ορεινού τοπίου. Στο πλάνο μπαίνει και ο μικρός Σάσα, έτσι ώστε να συμμετέχει και αυτός μαζί με τον πατέρα του, στην αναμονή του προορισμού.

Ο Σάσα δίνει την ευχάριστη πινελιά και προεικονίζει με τον καλύτερο τρόπο το καινούργιο που έρχεται στη ζωή των Ζιβάγκο με το ταξίδι τους αυτό προς το Βαρίκινο.

• **Σκηνή 244^η(2h:02':48'' - 2h:02':53'')(Εν μέρει συμβατή)**

Το πλάνο εξωτερικό στο ορεινό δασώδες και χιονισμένο τοπίο που διασχίζει η αμαξοστοιχία.

• **Σκηνή 245^η(2h:02':54'' - 2h:02':57'')(Επινοημένη)**

Το πλάνο εσωτερικό. Ο Ζιβάγκο κλείνει το παραθυράκι, γιατί το τρένο έχει μπει πάλι σε σήραγγα και αποτραβιέται πίσω μαζί με το Σάσα.

• **Σκηνή 246^η(2h:02':58'' - 2h:03':03'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το πλάνο ξανά στους επιβάτες του βαγονιού, που συνεχώς γέρνουν πέρα - δώθε, λόγω της μεγάλης ταχύτητας.

• **Σκηνή 247^η(2h:03':04'' - 2h:03':15'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το πλάνο πάλι εξωτερικό και ευρηματικό. Δείχνει την έξοδο του τρένου από το τούνελ και καθώς αυτό τρέχει σε καμπύλη, η σκιά των βαγονιών τρέχει παράλληλα με το τρένο και δείχνει την αμαξοστοιχία σαν μια μεγάλη σαραντοποδαρούσα(!) που προχωρά μέσα στο δάσος.

Η επιλογή του Lean να δίνει εναλλάξ στις σκηνές από τη 240 έως και την 247, εικόνες τότε από το εσωτερικό του βαγονιού και τότε από το εξωτερικό περιβάλλον απ' όπου διέρχεται το τρένο, βοηθά, ώστε να κρατηθεί ζωνρό το ενδιαφέρον του θεατή, δεδομένου ότι το μέρος του υπόψη έργου που αναφέρεται σε αυτό το ταξίδι των Ζιβάγκο από τη Μόσχα στο Βαρίκινο έχει από τη φύση του μακρά διάρκεια. Εξάλλου, και στο μυθιστόρημα το εν λόγω ταξίδι καλύπτει όλο το έβδομο μέρος του, με 31 συνολικά κεφάλαια, καθώς και τμήμα από το όγδοο μέρος του, και συγκεκριμένα 6 από τα 10 συνολικά κεφάλαια.

• **Σκηνή 248^η(2h:03':16'' - 2h:03':20'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το τρένο είναι πάλι σταματημένο. Ένας φρουρός, ο οποίος βρίσκεται δίπλα από τις γραμμές, σηματοδοτεί κάποιο σημαντικό συμβάν που μάλλον εκτυλίσσεται εκεί γύρω.

• **Σκηνή 249^η(2h:03':21'' - 2h:04':09'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι ανοίγει ανήσυχος το συρταρωτό παραθυράκι, για να δει τι συμβαίνει. Ο Σάσα ακούει παράξενους ήχους και ρωτά τον πατέρα του. Ο Γιούρι τον καθησυχάζει, του λέει ότι είναι ήχος καταρράκτη. Στην επιμονή, όμως, του Σάσα, ο Γιούρι αναγκάζεται να του αποκαλύψει ότι πρόκειται για

μακρινούς πυροβολισμούς και ότι δεν πρέπει να φοβάται, αλλά να κοιμηθεί.

Ο Γιούρι φαίνεται ότι σκέπτεται να κάνει κάτι. Το στοιχείο του καταρράκτη και των πυροβολισμών έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ. 21 και 27). Συγκεκριμένα:

(21) Το τρένο είχε σταματήσει σε κάποιο ύψωμα με απεριόριστη θέα. Ήταν πολύ πρωί και ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ένιωθε ένα αόριστο αίσθημα ευτυχίας. «Έξω από τρένο χτυπούσαν τις μπότες και έκαναν την ίδια φασαρία, όπως παντού. Λίγο πιο πέρα, όμως, ένας καταρράκτης έδινε στα όρια της λευκής νύχτας μια φρέσκια ανάσα ελευθερίας. Αυτό ήταν που τον είχε κάνει να νιώθει ευτυχισμένος στον ύπνο του. Ο σταθερός αδιάκοπος ήχος του νερού κάλυπτε κάθε άλλο ήχο δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της ησυχίας.[...]. Τη στιγμή εκείνη ένας υπόκωφος θόρυβος άρχισε να πλησιάζει και γρήγορα σκέπασε τον ήχο του καταρράκτη.[...]» και

(27) «Από μακριά ακούγονταν αμυδρά δυο ειδών ήχοι. Από το πίσω μέρος έφτανε στ' αυτιά του ένας θόρυβος που έμοιαζε με βρεγμένα σεντόνια που κάποιος τα έστιβε κι ύστερα τα τίνιζε ή με μουσκεμένη σημαία που ο αέρας τη χτυπούσε στο κάμπο. Από μπροστά ερχόταν ένας υπόκωφος κρότος που έκανε τον γιατρό, που γνώριζε από πολεμικές επιχειρήσεις, να γουρλώσει τα μάτια.[...]».

• **Σκηνή 250^η (2h:04':10'' - 2h:04':40'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι, πράγματι, κατεβαίνει από την αμαξοστοιχία και απομακρύνεται για λίγο, για να δει και να απολαύσει το γύρω περιβάλλον. Το φως του ήλιου περνά μέσα από το πυκνό ελατόδασος. Ο ποιητής ξυπνάει μέσα του και ο Γιούρι αρχίζει να μπαίνει εκστασιασμένος όλο και πιο βαθιά στο δάσος. Ανεβαίνοντας, όμως, πέφτει ξαφνικά στο

τρένο - στρατηγείο του Στρέλνικοφ, που φωλιάζει στην εκεί παράκαμψη της σιδηροδρομικής γραμμής.

Το στοιχείο του περάσματος των φωτεινών ακτίνων μέσα από το πυκνό ελατόδασος, που απολαμβάνει ο Γιούρι Ζιβάγκο έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ενδέκατο, Κεφ.7) που σε γενικές γραμμές έχει ως εξής:

Μια μέρα καθαρή και ηλιόλουστη ακουγόταν από το βάθος του στρατοπέδου ένας συγκεχυμένος ήχος. Ήταν ο ήχος που άφηνε πίσω της μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων. Οι Παρτιζάνοι δεν συμφωνούσαν να φύγουν από το *Λίσι Οτόκ*, όσο δεν έφτανε η πομπή με τα κάρα που μετέφεραν τις φυγαδευμένες οικογένειές τους.

Τώρα, η πομπή βρισκόταν πια σε πολύ μικρή απόσταση από το στρατόπεδο και στο δάσος είχαν αρχίσει οι προετοιμασίες για την απεγκατάστασή τους και την μετακίνησή τους προς την Ανατολή.

Ο ασυρματιστής έκαιγε κάποια άχρηστα έγγραφα του αρχείου του. *«Η φωτιά είχε ανάψει για τα καλά κι έκαιγε απέναντι στον ήλιο. Ο ήλιος φώτιζε ανάμεσα από τις διάφανες φλόγες με τον ίδιο τρόπο που φώτιζε ανάμεσα από τα πράσινα φυλλώματα του δάσους.[...]. Από τότε που ήταν μικρό παιδί ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς αγαπούσε να παρατηρεί το φλογερό ηλιοθασίλεμα στο δάσος. Τέτοιες στιγμές αισθανόταν πως άφηνε τις ακτίνες του ήλιου να τον σπαθίζουν. Σαν κύμα ξεχυνόταν το δώρο του ζωντανού αυτού πνεύματος κι έπεφτε στο στήθος του, διαπερνούσε όλο το είναι του κι έβγαινε στην πλάτη σχηματίζοντας ένα ζευγάρι φτερά».*

• **Σκηνή 251^η(2h:04':41'' - 2h:05':12'')**(Εν μέρει συμβατή)

Οι φρουροί αντιλαμβάνονται αμέσως τον Ζιβάγκο και γρήγορα τον ακινητοποιούν. Βρίσκουν επάνω του τα

προσωπικά του αντικείμενα, δηλαδή τα ταξιδιωτικά του έγγραφα, καθώς και το μαχαίρι, το κουτάλι και το πηρούνι του. Τον οδηγούν, αμέσως, στον Στρέλνικοφ για ανάκριση.

• **Σκηνή 252^η (2h:05':13'' - 2h:06':07'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι εμφανίζεται μπροστά στον Στρέλνικοφ, ο οποίος κάθεται στο γραφείο του, για ανάκριση. Ο Γιούρι στέκεται όρθιος. Ο Κόκκινος αρχηγός έχει μπροστά του τα ταξιδιωτικά έγγραφα του Ζιβάγκο. Έχει πάρει και τις απαραίτητες πληροφορίες από τους υπεύθυνους του τρένου και έχει μάλλον πεισθεί ότι ο συλληφθείς γιατρός δεν παίζει ύποπτο ρόλο και δεν είναι επικίνδυνος για κακόβουλες ενέργειες.

• **Σκηνή 253^η (2h:06':08'' - 2h:08':34'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Στρέλνικοφ δίνει εντολή να φύγουν από το γραφείο του οι συνεργάτες - φρουροί του και λέει στον Ζιβάγκο να καθήσει. Η ανάκριση μεταβάλλεται σε ένα είδος εχθρικής συζήτησης.

Μέσα από αυτή τη συζήτηση φαίνεται ότι ο Στρέλνικοφ γνώριζε την ποίηση του Ζιβάγκο, καθώς και τον μπολσεβίκο αδελφό του (μυστικό αστυνομικό) Έβγκραφ Ζιβάγκο. Έμαθε, όμως, ο ίδιος ότι ο Γιούρι, που βρισκόταν τώρα ενώπιόν του, ήταν παρών τη χριστουγεννιάτικη εκείνη νύχτα, που πυροβόλησε η Λάρα τον Κομαρόφσκι και ότι ο γιατρός αυτός είχε συνυπηρετήσει με τη γυναίκα του Στρέλνικοφ στο ουκρανικό μέτωπο κατά τη διάρκεια του μεγάλου πολέμου. Ο Στρέλνικοφ μετά από αυτό πληροφόρησε το Γιούρι ότι η Λάρα ζούσε με την κόρη της στο Γιουριάτιν, που εκείνη την περίοδο ήταν υπό τον έλεγχο των Λευκών, πράγμα που άφησε έκπληκτο το Ζιβάγκο.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι στο μυθιστόρημα δεν γίνεται καμία συζήτηση στη φάση αυτή μεταξύ Στρέλνικοφ και Ζιβάγκο για τη Λάρα, ούτε δηλαδή για τη χριστουγεννιάτικη βραδιά που έγινε ο πυροβολισμός στο σπίτι των Σβεντίτσκι και, βεβαίως, ούτε συζήτηση για την κατοίκηση της Λάρας και της κόρης της στο Γιουριάτιν. Δεν θα μπορούσε άλλωστε, διότι η πρώτη φορά που ο Ζιβάγκο μαθαίνει ότι ο Στρέλνικοφ είναι, πιθανόν, ο Πάσα Αντίποφ είναι από το στόμα της Ελένας Πρόκλοβνα, γυναίκας του Μικουλίτσιν, όταν οι Ζιβάγκο έχουν πιά φτάσει στο Βαρίκινο και φιλοξενούνται από τους Μικουλίτσιν, οι οποίοι κατείχαν τα παλιά κτήρια της οικογένειας Γκρούγκερ - Γκρομικό.

Εν τέλει, τις σκέψεις του Στρέλνικοφ για τη Λάρα και την κόρη του, που στο μυθιστόρημα γνωστοποιούνται εμμέσως καθώς αυτός κοιτάζει έξω από το τζάμι του βαγονιού του, ο σκηνοθέτης Lean, τις εξωτερικεύει κατευθείαν βάζοντας τον ίδιο τον Στρέλνικοφ να αποκαλύπτει στο Ζιβάγκο κατά τη συζήτησή τους στο βαγόνι την πληροφορία ότι η Λάρα και η κόρη της Κάτενκα διαμένουν στο Γιουριάτιν.

Με αυτό τον τρόπο κατανέμει σε δυο στάδια το ξαφνιάσμα της συνάντησης Γιούρι - Λάρας στο Γιουριάτιν. Συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος του ξαφνιάσματος το πιστώνει στον Γιούρι Ζιβάγκο, πριν αυτός φτάσει στο Βαρίκινο και κατά συνέπεια και στο Γιουριάτιν. Ένω το δεύτερο μέρος του ξαφνιάσματος το πιστώνει στη Λάρα, και το κρατά πιο πίσω για να λάβει χώρα, αργότερα, στη βιβλιοθήκη του Γιουριάτιν, όπως θα δούμε παρακάτω.

• **Σκηνή 254^η(2h:08':35'' - 2h:08':52'')**(Εν μέρει συμβατή)

Όταν ο Γιούρι κάνει κριτική για το χωριό που έκαψε ο Στρέλνικοφ, τότε ο τελευταίος, αφού δίνει τη δική του απάντηση, σηκώνεται εκνευρισμένος από την καρέκλα του και διατάζει τους φρουρούς του που στέκονται έξω από το

γραφείο του να μπουν μέσα για να πάρουν τον Ζιβάγκο και να τον οδηγήσουν πίσω στο τρένο του, γιατί, όπως τους είπε, πείσθηκε ότι ο κρατούμενος είναι αθώος.

• Σκηνή 255^η(2h:08':53'' - 2h:09':11'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο κατευθύνεται προς το τρένο του. Ο επικεφαλής της φρουράς του Στρέλνικοφ του λέει ότι ήταν πολύ τυχερός που σώθηκε. Ο Στρέλνικοφ από το παράθυρο του κινητού γραφείου του, όρθιος, παρατηρεί το γιατρό, καθώς απομακρύνεται τρέχοντας και μοιάζει σαν να αναλογίζεται όλη την προηγούμενη ζωή του.

Το στοιχείο της ατένισης του Στρέλνικοφ από το παράθυρο του τρένου έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έβδομο, Κεφ.31): «Ο Στρέλνικοφ [...] κοίταξε έξω από το παράθυρο προς τον ορίζοντα κι έψαξε να βρει με το βλέμμα του την περιοχή πάνω από το ποτάμι, εκεί που ήταν κάποτε το σπίτι του, στο Γιουριάτιν. Και αν η γυναίκα του κι η κόρη του είναι ακόμα εκεί; Να πήγαινε να τις δει! Τώρα, αυτή τη στιγμή! Θα είναι σα να γυρνάει σε μιαν άλλη ζωή. Πρέπει πρώτα να τελειώσει το έργο του σ' αυτή, τη νέα ζωή και μετά να επιστρέψει σ' εκείνη που άφησε.[...]».

• Σκηνή 256^η(2h:09':12'' - 2h:09':26'')(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Ζιβάγκο τρέχει για να ανεβεί στο βαγόνι του, καθόσον η αμαξοστοιχία είναι έτοιμη με αναμμένη τη μηχανή, σφυρίζει για αναχώρηση και τον περιμένει, για να ξεκινήσει και όλοι οι επιβάτες του φωνάζουν να βιαστεί. Η Τόνια και ο πατέρας της Αλεξάντερ Γκρομικό είναι όλο αγωνία.

• Σκηνή 257^η(2h:09':27'' - 2h:09':32'')(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Γιούρι με ένα σάλτο βρίσκεται στο βαγόνι και το τρένο ξεκινά.

• **Σκηνή 258^η (2h:09':33'' - 2h:09':40'')** (Εν πολλοίς συμβατή)
Ο Γιούρι βρίσκεται ευτυχισμένος στην αγκαλιά της Τόνιας και αμέσως ρωτά να πληροφορηθεί για την αλλαγή γραμμής του τρένου. Ο πεθερός του τον πληροφορεί ευχάριστα ότι κατευθύνονται προς το Βαρίκινο.

• **Σκηνή 259^η (2h:09':41'' - 2h:09':50'')** (Εν πολλοίς συμβατή)
Η οικογένεια του Γιούρι Ζιβάνκο έχει πλέον κατεβεί στο σταθμό *Τορφιάναγια* κοντά στο Βαρίκινο, που είναι μεν όμορφος σταθμός, αλλά μοιάζει έρημος. Στρέφονται προς το τρένο που φεύγει. Είναι σαν να το αποχαιρετούν αμίλητοι. Τόσα έζησαν εκεί μέσα κατά τη διάρκεια αυτού του πολυήμερου ταξιδιού. Συνδέθηκαν λίγο έως πολύ με όλους τους συνεπιβάτες τους. Μπροστά στέκεται ο παππούς και ο εγγονός, πιο πίσω το ζεύγος Ζιβάνκο και δίπλα οι αποσκευές τους, αφημένες στην αποβάθρα. Μια νέα σελίδα στη ζωή της οικογένειας αυτής έχει αρχίσει να γράφεται.

Με τη σκηνή αυτή τελειώνει το δεύτερο ένα τρίτο(1/3) μέρος του έργου και συνολικά, από την αρχή, τα δύο τρίτα(2/3) του όλου έργου.

• **Σκηνή 260^η (2h:09':51'' - 2h:10':13'')** (Εν πολλοίς συμβατή)
Η Τόνια βλέπει ολόγυρα το περιβάλλον του σταθμού *Τορφιάναγια*, εστιάζει στο ανθισμένο εκεί παρτέρι και αγκαλιάζει τον άντρα της ενθουσιασμένη που έφτασαν επιτέλους σε αυτόν τον όμορφο τόπο.

Το στοιχείο του ενθουσιασμού της Τόνιας έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Όγδοο, Κεφ.7) σύμφωνα με το οποίο: «Ο σταθμός ήταν κρυμμένος σ' ένα δάσος από σημύδες. Είχε πέσει το σκοτάδι, όταν το τρένο πλησίασε στο δάσος.[...]. Δύο δρόμοι έκοβαν το δάσος στη μέση ο σιδηροδρομικός και ο αγροτικός.[...]. Ξαφνικά η

Αντονίνα άνοιξε τα μάτια της και τ' αυτιά της κι ένιωσε σα να τα συνειδητοποίησε όλα με τη μια. Το κελάηδισμα των πουλιών, την καθαρή μοναξιά του δάσους, τη γλυκειά γαλήνη που απλωνόταν ολόγυρα.[...]. «“Τι υπέροχα που είναι όλα!” ξέσπασε μπροστά στη μαγική εικόνα του τοπίου γύρω. Δεν μπόρεσε να πει τίποτ' όλα. Άρχισαν να την πνίγουν τα δάκρυα. Έκλαιγε με λυγμούς.»

• **Σκηνή 261^η(2h:10':14'' - 2h:10':17'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό, ακολουθούμενος από τον εγγονό του Σάσα, πλησιάζει το κτήριο του σταθμού και μπαίνει μέσα. Επειδή δεν βρίσκει κάποιον υπεύθυνο, βγαίνει πάλι έξω και φωνάζει, για να δει αν κάποιος βρίσκεται εκεί γύρω, ώστε να του ζητήσει πληροφορίες και βοήθεια για μεταφορικό μέσο.

• **Σκηνή 262^η(2h:10':18'' - 2h:10':41'')**(Εν μέρει συμβατή)

Σε λίγο ξεπροβάλλει τρέχοντας ο Πέτια, ο υπεύθυνος φαίνεται του σταθμού, παλιός γνώριμος της οικογενείας Γκρομικό, καθόσον ήταν άλλοτε υπάλληλός τους.

Ο Πέτια αναγνωρίζει αμέσως και υποκλίνεται στο παλιό αφεντικό του. Ο Αλεξάντερ Γκρομικό του λέει ότι άλλαξαν πια οι εποχές για υποκλίσεις σε αφεντικά και, απλώς, του ζητά τη βοήθειά του, για να μεταφερθούν στο παλιό σπιτικό της Άννας Ιβάνοβνα, στο Βαρίκινο.

Τα γεγονότα που αφορούν στις σκηνές 261 και 262, στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Όγδοο, Κεφ. 7) έχουν κάπως διαφορετικά και σε γενικές γραμμές ως εξής: Από το κτήριο του Σταθμού *Τορφιάνναγια*, ο σταθμάρχης, ακούγοντας τα κλάματα της Τόνιας, βγήκε να δει τι γινόταν. Στάθηκε σκυθρωπός απέναντί τους στον πάγκο, χαιρέτισε ευγενικά σηκώνοντας το χέρι του στο γείσο του πηληκίου με την κόκκινη κορδέλα και ρώτησε, εάν χρειάζονταν κάποια

βοήθεια. (Το στοιχείο αυτό του χαιρετισμού του σταθμάρχη έχει κρατηθεί παραπλήσιο και στο κινηματογραφικό έργο. Πράγματι, όταν καταφτάνει ο Πέτια και βλέπει τους νεοφερμένους στο σταθμό, βγάζει το πηλήκιό του και υποκλίνεται με εγκαρδιότητα).

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό σύστησε την οικογένειά του στον σταθμάρχη, που είχε ενημερωθεί για την άφιξή τους από τον Σαμντεβιάτοφ. Τους αποκάλυψε ότι τη γραμμή αυτή την είχαν φτιάξει πριν πολλά - πολλά χρόνια με τον Ιβάν Ερνέστοβιτς και ότι η γυναίκα του γιατρού Ζιβάγκο κάτι του θύμιζε από τα παλιά.

Αμέσως, φώναξε τον Ντονάτ, που ήταν φαίνεται βοηθός του στο σταθμό, να τους βοηθήσει στις αποσκευές και να βρεί το Βάκχο, που τον είχε δει το πρωί και ο οποίος διέθετε άλογο, για να τους μεταφέρει στο Βαρίκινο. Μόλις άκουσαν το όνομα Βάκχος οι Ζιβάγκο κοιτάχτηκαν μεταξύ τους με έκπληξη. Θυμήθηκαν τις διηγήσεις της μακαρίτισσας Άννας Ιβάνοβνα, για κείνον τον παράξενο σιδερά με αυτό το όνομα.

Σκηνικά η εικόνα του σταθμού *Τορφιάνναγια* είναι ιδιαίτερα επιτυχημένη, σχεδόν ειδυλλιακή με μελαγχολικές πινελιές, που αποπνέει ηρεμία, η οποία δεν θυμίζει τίποτε από τα τρομερά επαναστατικά και εμφυλιακά γεγονότα, τα οποία στις προηγούμενες σκηνές έβλεπε ο θεατής να εκτυλίσσονται μπροστά του. Τον προδιαθέτει, μάλιστα, να αισθανθεί και αυτός την περιοχή του Βαρίκινο ως ένα παραδεισένιο καταφύγιο για τους ταξιδιώτες από τη Μόσχα, ενώ παράλληλα τραβάει μπροστά του μια μελαγχολική πινελιά και του υποδηλώνει μια αδιόρατη αγωνία, για το αν, πράγματι, θα τα καταφέρουν οι Ζιβάγκο να ζήσουν ήρεμοι και ασφαλείς στο νέο προορισμό τους.

• Σκηνή 263^η(2h:10':42''- 2h:11':04'')(Εν μέρει συμβατή)

Η οικογένεια Ζιβάγκο βρίσκεται πάνω στην άμαξα του Πέτια, στο δρόμο για το σπίτι στο Βαρίκινο. Ένα άλογο (φοράδα) τραβά την άμαξα και το μικρό αλογάκι της ακολουθεί ελεύθερο.

Το πλάνο, αρχικά μακρινό, ξεκινά τη στιγμή που οι νεοφερμένοι διασταυρώνονται στο δρόμο τους με δυο γυναίκες, οι οποίες κουβαλούν ξύλα από το δάσος στους ώμους τους και τους κοιτούν περίεργα. Σιγά-σιγά το πλάνο γίνεται κοντινότερο.

Το στοιχείο του μικρού αλόγου που συνοδεύει τη φοράδα η οποία τραβά την άμαξα του Πέτια έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Όγδοο, Κεφ. 8), που σε γενικές γραμμές αναφέρει:

Τους αφιχθέντες μετέφερε ένας γέρος με μεγάλα αυτιά και κάτασπρα φουντωτά μαλλιά πάνω σ' ένα κάρο, το οποίο έσερνε μια άσπρη φοράδα που μόλις είχε γεννήσει. Όλα πάνω του ήταν άσπρα:

«Πίσω από την άσπρη φοράδα, χοροπηδώντας πάνω στα κοκκαλιάρικα ποδαράκια του, έτρεχε το πουλάρι της, μαύρο σαν το κοράκι με μια σγουρή χαίτη, που θύμιζε παιδικό παιχνίδι.[...]. Ένιωθαν μια γαλήνη στην ψυχή τους. Το όνειρό τους είχε γίνει πραγματικότητα, πλησίαζαν προς τον τελικό προορισμό του ταξιδιού τους.[...]. Ο δρόμος περνούσε τότε μεσ' από το δάσος, τότε από το ξέφωτο.[...]».

• Σκηνή 264^η(2h:11':05''- 2h:11':28'')(Επινοημένη)

Λίγο μετά η άμαξα σταματά και ο Γιούρι δείχνει στο Σάσα, πέρα μακριά, πολύ καπνό να υψώνεται στον ουρανό, σαν να καίγεται το δάσος. Ο Πέτια τους αποκαλύπτει ότι είναι το Γιουριάτιν που καίγεται. Πρώτα οι Κόκκινοι, μετά οι Λευκοί και αυτή τη φορά καίγεται από τον Στρέλνικοφ.

• **Σκηνή 265^η(2h:11':29'' - 2h:12':42'')**(Επινοημένη)

Η άμαξα συνεχίζει το ταξίδι της. Έχουν απομείνει μόνο πέντε μίλια μέχρι τον τελικό προορισμό τους. Ο Γκρομικό ρωτά τον Πέτια σε τι κατάσταση βρίσκεται το σπίτι του. Αυτός απαντάει γενικόλογα με το αρκετά καλή, και επιπλέον ότι είναι κλειδωμένο.

• **Σκηνή 266^η(2h:11':29''-2h:12':34'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η άμαξα παίρνει την τελευταία στροφή πριν μπει στην ευθεία που οδηγεί στο σπίτι των Γκρομικό στο Βαρίκινο. Το μικρό αλογάκι, τότε τους προσπερνά, τότε βαδίζει πλάγια, είτε στη μια πλευρά του δρόμου, είτε στην άλλη. Καθώς πλησιάζουν, ο φακός τότε εστιάζει στα εκεί κτίσματα και τότε πάνω στην άμαξα στους νεοφερμένους. Ο Πέτια σταματά την άμαξα ακριβώς έξω από την είσοδο του κεντρικού σπιτιού.

• **Σκηνή 267^η(2h:12':35'' - 2h:12':51'')**(Επινοημένη)

Πρώτος από την άμαξα κατεβαίνει ο Αλεξάντερ Γκρομικό, ο οποίος, στη συνέχεια, ανεβαίνει τα ξύλινα σκαλοπάτια της εξωτερικής σκάλας, ακολουθούμενος από τον ανήσυχο Πέτια, και κατευθύνεται προς την πόρτα του σπιτιού, την οποία όχι μόνο βρίσκει κλειδωμένη με λουκέτο, αλλά και σφραγισμένη με πινακίδα κατάσχεσης από την «Επιτροπή Επαναστατικής Δικαιοσύνης».

• **Σκηνή 268^η(2h:12':52'' - 2h:13':16'')**(Επινοημένη)

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό διαβάζει με προσοχή την πινακίδα κατάσχεσης, στη συνέχεια γυρίζει έξαλλος προς τον Πέτια, ο οποίος του επιβεβαιώνει αμήχανα ότι το σπίτι είναι κλειδωμένο με λουκέτο. Και ενώ η οικογένεια Ζιβάνκο έχει κατεβεί και αυτή από την άμαξα και βλέπει προς το σφραγισμένο σπίτι με έκδηλη αγωνία, ο Αλεξάντερ

Θυμωμένος λέει ότι το σπίτι του είναι κατασχεμένο εν ονόματι του λαού από την Επαναστατική Επιτροπή Δικαιοσύνης και έξαλλος συμπληρώνει ότι και αυτός είναι μέρος του λαού.

Το στοιχείο του κλειδωμένου με λουκέτο σπιτιού στο Βαρίκινο της οικογένειας Γκρομικό, που στο μυθιστόρημα το κατοικούσε η οικογένεια Μικουλίσιν, έχει ληφθεί από άλλο σημείο του μυθιστορήματος(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 5), όπου περιγράφεται η άφιξη του Γιούρι στο Βαρίκινο τη δεύτερη φορά, όχι δηλαδή με την οικογένειά του, αλλά με την ερωμένη του Λάρα και την κόρη της Κάτενκα και βρίσκουν αυτό το σπίτι σφραγισμένο με λουκέτο.

Αναφέρεται λοιπόν: *«Το σπίτι των Μικουλίσιν ήταν κλειδωμένο μ' ένα λουκέτο περασμένο στο μάνταλο. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς χτυπούσε για ώρα την πόρτα μέχρι να βγάλει τελικά το λουκέτο μαζί με τα κομμάτια από ξύλο που είχαν μείνει στις βίδες. Μπήκαν στο σπίτι το ίδιο βιαστικά όπως και στο προηγούμενο, χωρίς να βγάλουν τα ρούχα τους, και με τις γούνες τους σκούφους και τις μπότες και προχώρησαν προς τα δωμάτια»*. Είναι αυτό που δεν πετυχαίνει, τελικώς, να πραγματοποιήσει στην επόμενη σκηνή ο Αλεξάντερ Γκρομικό κατά την άφιξή τους στο Βαρίκινο.

• **Σκηνή 269^η(2h:13':17'' - 2h:13':31'')**(Επινοημένη)

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό κατεβαίνει γρήγορα τη σκάλα, αρπάζει, έξαλλος, ένα φτυάρι για να παραβιάσει την είσοδο του σπιτιού του. Ο Πέτια προσπαθεί να τον εμποδίσει για το καλό του, διότι μια τέτοια πράξη θα θεωρηθεί αντεπαναστατική ενέργεια και θα κινδυνέψουν όλοι οι νεοφερμένοι.

Ο Γκρομικό, όμως, είναι έξαλλος από θυμό και αποφασισμένος. Αμέσως, επεμβαίνει ο Γιούρι και σταματά τον πεθερό του, λέγοντάς του ότι με την πράξη του αυτή θα ενοχοποιήσει και τον Πέτια, που τους έφερε μέχρις εκεί, και ως εκ τούτου θα κινδυνέψει και αυτού η ζωή, χωρίς να φταίει σε τίποτε.

• **Σκηνή 270^η(2h:13':31'' - 2h:13':40'')**(Επινοημένη)

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό, τελικώς, κάμπεται, γυρίζει και απομακρύνεται από το σπίτι και πετάει μακριά, έξαλλος από θυμό, το φυτάρι.

• **Σκηνή 271^η(2 h:13':41'' - 2h:14':03'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι και η Τόνια συζητούν με τον Πέτια και του εξηγούν ότι απλώς ζητούν μια στέγη και λίγη γη, για να επιβιώσουν.

Ο Πέτια τους προτείνει το διπλανό υποστατικό, που δεν ήταν επιταγμένο, το οποίο παλιά φαίνεται ότι θα ήταν κατοικία για τους υπηρέτες και θα χρησίμευε, επίσης, για αποθήκη.

• **Σκηνή 272^η(2h:14':04'' - 2h:14':46'')**(Εν μέρει συμβατή)

Έχουν φτάσει όλοι στο διπλανό παράσπιτο. Την πόρτα ανοίγει πρώτος ο Αλεξάντερ, ακολουθεί ο Πέτια και πίσω τους οι Ζιβάγκο. Ο Γιούρι βλέποντας το χώρο μένει ικανοποιημένος. Η Θερμάστρα - εστία μπορεί εύκολα να λειτουργήσει και αμέσως ανοίγουν την πίσω πόρτα του κτίσματος για να δουν το μέρος που θα τους χρησιμεύσει για κήπος.

Η Τόνια, μέσα, ανάβει την εστία αμέσως, για να βεβαιωθεί ότι πράγματι λειτουργεί και έτσι καπνός ανεβαίνει από την καμινάδα του νέου του σπιτιού,

παραπέμποντας στο Οδυσσέα, που νοσταλγούσε να ξαναδεί καπνό θρώσκοντα στην πατρίδα του στην Ιθάκη.

Εξάλλου, και οι Ζιβάγκο - Γκρομικό, ως άλλοι Οδυσσείς, επιστρέφουν μετά από τόσες ταλαιπωρίες και περιπέτειες στη γη τους, στην πατρική γη της Άννας Ιβάνοβνα Γκρομικό.

Τα διαδραματιζόμενα στις σκηνές: 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, και 272, στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Όγδοο, Κεφ. 9) έχουν σε αρκετά σημεία διαφορετικά και σε γενικές γραμμές ως εξής: Η πρώτη συνάντηση με τους Μικουλίτσιν έγινε στην αυλή του σπιτιού του διευθυντή. Ήταν μια δραματική σκηνή που άρχισε με σιωπή και τελείωσε με φασαρία και αναστάτωση. Οι Μικουλίτσιν είχαν μείνει άναυδοι, μόλις αντίκρυσαν τους επισκέπτες.

Οι Ζιβάγκο δικαιολογήθηκαν ότι έφτασαν εκεί, γιατί θεωρούσαν ότι δεν θα τους έβλεπαν για ξένους και ότι δεν είχαν ιδιαίτερες απαιτήσεις. Μια γωνιά σε κάποια ακατοίκητη καλύβα θα τους ήταν αρκετή και απλώς χρειάζονταν ένα μικρό κομματάκι γης, ακαλλιέργητο, για να φτιάξουν τον κήπο τους.

Οι Μικουλίτσιν συνειδητοποίησαν ότι οι ξένοι επισκέπτες ήταν απόγονοι του Κριούγκερ, αλλά, όπως τους εξομολογήθηκαν, είχαν που είχαν τα δικά τους προβλήματα, τώρα που εμφανίστηκαν στη ζωή τους και οι Ζιβάγκο, τα πράγματα, κατά τη γνώμη τους, θα γίνονταν ακόμη πιο δύσκολα έως και επικίνδυνα για αυτούς. Ύστερα από λίγο ο θυμός του Μικουλίτσιν μετατράπηκε σε συγκατάβαση και τους είπε:

«Δεν θα σας πετάξουμε και στο δάσος, να σας φάνε οι αρκούδες. Νομίζω, Λένοτσκα, πως είναι καλύτερα να τουςβάλουμε προσωρινά στο δωμάτιο με τους φοίνικες, δίπλα

στο γραφείο. Θα δούμε μετά που θα μπορέσουμε να τους βολέψουμε.[...].Βάκχο βοήθησε κι εσύ. Φέρε τα πράγματά τους μέσα [...].».

Οι Bolt και Lean στο πρόσωπο του κινηματογραφικού Πέτια ενσωμάτωσαν με επιτυχία τέσσερα(4) πρόσωπα του μυθιστορήματος, ήτοι: αυτό του σταθμάρχη του σταθμού της *Τορφιάναναγια*, του Ντονάτ (βοηθού του σταθμάρχη), του γέρου Βάκχου παλιού γνώριμου της οικογένειας Γκρομικό, που θα τους μεταφέρει από το σιδηροδρομικό σταθμό στο Βαρίκινο με την άμαξά του και τέλος αυτό του Ανφίμ Εφίμοβιτς Σαμντεβιάτοφ, ο οποίος επισκέπτεται τακτικά την οικογένεια Ζιβάνγκο στο Βαρίκινο και τους προσφέρει κάποιες χρήσιμες προμήθειες.

Τέλος, να σημειώσουμε ότι οι σκηνές 205 έως και 272 συνθέτουν μια κινηματογραφική ακολουθία περιπέτειας, δεδομένου ότι βασικοί ήρωες του υπόψη έργου βιώνουν σε ένα ασταθές ακόμα κοινωνικό πλαίσιο μεγάλη αβεβαιότητα και κατά τη διάρκεια του μεγάλου ταξιδιού τους προς τα Ουράλια(Βαρίκινο), αλλά και αναφορικά με τις συνθήκες που θα συναντήσουν, όταν θα φτάσουν στον προορισμό τους μέχρι να μπορέσουν να εγκατασταθούν εκεί.

• **Σκηνή 273^η (2h:14':47'' - 2h:15':06'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι ασχολείται με την εξαγωγή πατάτας από τον κήπο τους· δίπλα του παίζει ο μικρός του γιός και πιο πέρα βόσκει το άλογό τους. Στη συνέχεια, ο Ζιβάνγκο με ένα μεγάλο καλάθι μεταφέρει την αγροτική παραγωγή στο σπίτι.

Το στοιχείο αυτό, με τις πατάτες, ο Lean το έχει πάρει από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.2): «Εγκατασταθήκαμε στα δύο πίσω δωμάτια ενός παλιού ξύλινου κτίσματος που ανήκε στο αρχοντικό του Κριούγκερ.[...]. Το κτίσμα είχε πάθει πολλές ζημιές από το

χρόνο. Το επισκευάσαμε σχετικά γρήγορα.[...] Στο μέρος αυτό τα ίχνη του παλιού κήπου είχαν εξαφανιστεί από τη νέα βλάστηση.[...] Ήμασταν τυχεροί. Το φθινόπωρο ήταν ξερό και ζεστό. Προλάβαμε να ξεθάψουμε τις πατάτες πριν αρχίσουν οι βροχές και πιάσει το κρύο[...]

• **Σκηνή 274^η(2h:15':07'' - 2h:15':42'')**(Επινοημένη)

Καθώς ο Γιούρι μπαίνει μέσα στο σπίτι και αποθέτει την παραγωγή του, κάθεται δίπλα στην αγαπημένη του Τόνια, που είναι καθισμένη στο πάτωμα - δίπλα της βρίσκεται ο πατέρας της Αλεξάντερ - και τακτοποιεί τη γεωργική τους παραγωγή, ενόψει του επερχόμενου χειμώνα.

Ο παππούς Αλεξάντερ χαίρεται που η κόρη του είναι έγκυος στο δεύτερο παιδί της και τους αποκαλύπτει ότι και η γυναίκα του, η μακαρίτισσα Άννα Ιβάνοβνα, είχε και αυτή γεννηθεί στο ίδιο μέρος, δηλαδή στο Βαρίκινο.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ. 3):«Καθώς πλησίαζε η άνοιξη, ο γιατρός σημείωνε: “Νομίζω ότι η Τόνια είναι έγκυος. Της το είπα και δεν συμφωνεί. Εγώ, όμως, είμαι βέβαιος για τα πρώτα συμπτώματα.[...]. Πάντοτε ήμασταν αχώριστοι με την Τόνια. Τη χρονιά αυτή, όμως, η δουλειά μάς έφερε ακόμα πιο κοντά. Πρόσεξα πόσο αποτελεσματική, δυνατή κι ακούραστη ήταν η Τόνια, πόσο καλά οργάνωνε τις δουλειές της, έτσι ώστε να χάνει όσο το δυνατόν λιγότερο χρόνο.[...]”».

• **Σκηνή 275^η(2h:15':43'' - 2h:16':36'')**(Επινοημένη)

Από μακριά φτάνει ο Πέτια, φέρνοντας κάποιες προμήθειες που μπόρεσε με δυσκολία να βρει. Δείχνει στενοχωρημένος· τους αναγγέλλει ότι ο Στρέλνικοφ έφυγε από την περιοχή του Γιουριάτιν και κατευθύνεται προς τη Μαντζουρία· και ταυτόχρονα προσφέρει, διστακτικά, μια

εφημερίδα που κρατά στα χέρια του, στον Αλεξάντερ Γκρομικό, και χωρίς να χάσει καιρό τους χαιρετά ευγενικά και απέρχεται.

• **Σκηνή 276^η(2h:16':37''- 2h:17':14'')**(Επινοημένη)

Ο Γκρομικό διαβάσει αμέσως τα δυσάρεστα νέα: Οι Μπολεσβίκοι έχουν σκοτώσει όλη την τσαρική οικογένεια. Ο Γιούρι είναι βέβαιος, πλέον, ότι για τη Ρωσία δεν υπάρχει πια επιστροφή στο παρελθόν.

• **Σκηνή 277^η(2h:17':15''- 2h:17':22'')**(Εν μέρει συμβατή)

Έχει μπει για τα καλά ο χειμώνας. Ανησυχητικά, πολύ χιόνι έχει σκεπάσει το Βαρίκινο, τα κρύσταλλα κρέμονται από τη στέγη και τους τοίχους στο σπίτι των Ζιβάνκο. Ο παγερός αέρας έξω φυσά.

• **Σκηνή 278^η(2h:17':23''- 2h:17':46'')**(Επινοημένη)

Μέσα στο σπίτι και στη ζεστασιά της μασίνας, ο παππούς παρακολουθεί την Τόνια να σιδερώνει, με το Σάσα δίπλα της να παρακολουθεί το όλο σκηνικό. Ο Γιούρι μοιάζει σαν φυλακισμένος. Κοιτάζει μέσα από το παγωμένο τζάμι του παραθύρου προς τα έξω, αρχικά προς τις σημύδες με τα γυμνά κλαδιά τους στον παγωμένο άνεμο, και μετά πέρα μακριά προς την κατεύθυνση του Γιουριάτιν. Το μυαλό του, ίσως, να ταξιδεύει, αναζητώντας νοερά εκεί τη Λάρα.

• **Σκηνή 279^η(2h:17':47''- 2h:17':52'')**(Επινοημένη)

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό παρακολουθεί με κατανόηση το Ζιβάνκο που πλήττει μπροστά στο τζάμι.

• **Σκηνή 280^η(2h:17':53''- 2h:18':23'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι κάθεσαι στο τραπέζι μπροστά στα χαρτιά του, προσπαθώντας να καταγράψει τις σκέψεις του; να γράψει ίσως ποιήματα; Αλλά δεν τα καταφέρνει. Παρατηρεί την εγκυμονούσα Τόνια που σιδερώνει και αναθυμάται την

αντίστοιχη σκηνή του σιδερώματος με τη Λάρα στο πρόχειρο στρατιωτικό νοσοκομείο του Μελιουζέεφ, λίγο προτού χωρίσουν οι δρόμοι τους.

• Σκηνή 281^η(2h:18':24'' - 2h:19':16'')(Επινοημένη)

Η Τόνια αντιλαμβάνεται την ανία του άντρα της και του προτείνει να πάει μια βόλτα ως το Γιουριάτιν. Στο άκουσμα αυτής της λέξης, ο Γιούρι ξαφνιάζεται συγκρατημένα. Την πρόταση της Τόνιας επικροτεί και ο Αλεξάντερ.

Ο Γιούρι, επειδή νιώθει κάπως ένοχος που σκέπτεται τη Λάρα στο Γιουριάτιν, παραξενεύεται για άλλη μια φορά από την προτροπή που του γίνεται, και ζητάει από τον πεθερό του να μάθει για ποιο λόγο θα ήταν καλό να επισκεφτεί το Γιουριάτιν.

Ο Αλεξάντερ Γκρομικό του υποδεικνύει την εκεί αξιόλογη βιβλιοθήκη. Ο Γιούρι, παρ' όλα αυτά αρνείται, δικαιολογούμενος τους κλειστούς δρόμους, λόγω του χειμώνα και επιστρέφει στο παγωμένο τζάμι για να αγναντέψει, όπως πριν. Η ποιητική του ματιά εστιάζει στα παιχνιδίσματα του πάγου πάνω στο τζάμι, που δημιουργεί περίτεχνα ισχνά κρυσταλλικά σχήματα, κάποια από αυτά σαν ένα σμήνος από πεταλούδες.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το ποίημα του Παστερνάκ «Χειμωνιάτικη νύχτα», που μαζί με άλλα συνοδεύει το μυθιστόρημα: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» και έχει ως εξής:

*Χιονοστρόβιλος τύλιξεν όλη τη γη
Χιόνι απ' άκρη σ' άκρη
Έκαιγε το κερί στο τραπέζι
Έκαιγε το κερί.*

*Πώς οι μυγούλες που πετούν βουίζοντας
Γύρω απ' τη φλόγα ένα σμήνος
Έτσι πετάξαν κι οι νιφάδες στην αυλή
Ως το παραθυρόφυλλο.*

*Έγινε ένα το χιόνι με το τζάμι
Έκανε κύκλους και βέλη
Έκαιγε το κερί στο τραπέζι
Έκαιγε το κερί.*

Ο κινηματογραφικός φακός μοιράζεται εξίσου προς τις δυο πλευρές δημιουργώντας αντίστιξη. Αρχικά, εστιάζει στο στενό μέρος του δωματίου που είναι και το χρηστικό: κουζίνα, μασίνα κλπ. όπου τοποθετεί τα τρία πρόσωπα: τον παππού, την κόρη και τον εγγονό, μάλλον ήρεμους να απολαμβάνουν την σπιτική ζεστασιά, απασχολούμενους με την καθημερινότητά τους. Κατόπιν, εστιάζει στο ευρύ μέρος του σπιτιού, σαν μικρό σαλόνι, όπου τοποθετεί το γιατρό Ζιβάγκο, ανήσυχο όμως και σε κατάσταση ανίας, που μοιάζει φυλακισμένος, σαν να ασφυκτιά από το γύρω περιβάλλον, με σκέψεις και περίπλοκα αισθήματα μέσα του.

Αυτό το μοίρασμα του κινηματογραφικού φακού ανάμεσα στους δυο πόλους επαναλαμβάνεται τέσσερις(4) φορές, κάνοντας έτσι την κινηματογραφική αφήγηση πιο ενδιαφέρουσα. Το εν λόγω στοιχείο έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ. 5):

*«[...] Όλη μέρα νιώθω ένα σφίξιμο στο λαιμό, που μου κόβει την ανάσα. Δεν είναι καλό αυτό.[...]. Στο δωμάτιο είναι διάχυτη μια ελαφριά μυρωδιά από κάρβουνο. Η μυρωδιά του σιδερώματος. [...] Κάτι μου θυμίζει αυτή η διαδικασία.
[...]*

Τον Σάσα, δυο μέρες τώρα δεν μπορούμε να τον συγκρατήσουμε. Μια τρέχει στο φαγητό, μια κρύβεται κάτω από το τραπέζι [...]. Μόλις αισθανθώ καλύτερα, πρέπει να πάω στην πόλη για να διαβάσω στη βιβλιοθήκη εθνογραφία και ιστορία.[...]. Πρέπει να βιαστώ. Η άνοιξη όπου να 'ναι θα μπει. Και τότε δεν θα 'χω χρόνο για διάβασμα και για γράψιμο.[...]. Είδα ένα κακό όνειρο απ' αυτά που τα ξεχνάς αμέσως μόλις ξυπνάς.[...] Με ξύπνησε μια γυναικεία φωνή που μέσα στον ύπνο μου την άκουγα να έρχεται από τον αέρα.[...].».

• **Σκηνή 282^η(2h:19':17'' - 2h:19':26'')**(Επινοημένη)

Από το σμήνος πεταλούδων από πάγο, πάνω στο τζάμι του σπιτιού, ο φακός περνάει στο πλήθος από κίτρινους νάρκισσους έξω στον κήπο, πράγμα που σηματοδοτεί το πέρασμα από το βαρύ ρωσικό χειμώνα στη ρωσική άνοιξη στο Βαρίκινο.

• **Σκηνή 283^η(2h:19':27'' - 2h:20':00'')**(Επινοημένη)

Είναι πια άνοιξη. Το πλάνο τώρα εξωτερικά του σπιτιού, στον κήπο. Σ' αυτό το κάδρο μπαίνει σταδιακά ο Γιούρι από αριστερά, και φαίνεται να απολαμβάνει το σκίρτημα της άνοιξης μέσα από την κινούμενη κίτρινη θάλασσα, που σχηματίζεται από τους αμέτρητους νάρκισσους, καθώς τους ανεμίζει το ανοιξιάτικο αεράκι.

Ο γιατρός - ποιητής βρίσκεται σαν σε έκσταση, κοιτάζοντας με ενθουσιασμό, τότε ψηλά και ολόγυρα τις σημύδες, που έχουν και αυτές πια βγάλει φύλλα, και τότε εστιάζοντας στα κίτρινα πέταλα των νάρκισσων. Είναι καιρός, πλέον, να κατεβεί στο Γιουριάτιν, για να αναζητήσει το άλλο λουλούδι που έχει φυτρώσει, από τον καιρό του Μελιουζέεφ, στην καρδιά του.

Στη σκηνή αυτή ο Ζιβάγκο φορά λευκή στολή, ζωσμένος με καφέ ζώνη· παλιό τυπικό ρώσικο ανοιξιάτικο ντύσιμο. Ταιριάζει απόλυτα, έτσι ντυμένη η κορμοστασιά του, με τους λευκούς κορμούς και τα καφετί ζωνάρια των σημμύδων του κήπου. Και η κίνησή του ανάμεσα σε αυτές δίνει ένα πρόθετο αισθητικό αποτέλεσμα.

Με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται κάτι κοινό που υπάρχει ανάμεσα στις δυο πλευρές. Είναι η άνθισή τους αυτή την εποχή· οι μεν σημμύδες υπακούοντας στο βιολογικό ρολόι τους, καθότι άνοιξη, ο δε Ζιβάγκο, γιατί νιώθει ότι, όπου νάναι, θα ανθίσει και αυτού η καρδιά, καθώς είναι πλέον σίγουρος ότι δεν θα αργήσει η στιγμή που θα συναντήσει την αγαπημένη του Λάρα, στο Γιουριάτιν.

• **Σκηνή 284^η(2h:20':01'' - 2h:20':07'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το πέρασμα από την προηγούμενη σκηνή στην παρούσα γίνεται με αριστοτεχνικό πάλι τρόπο από τον Lean.

Συγκεκριμένα, από την εστίαση του βλέμματος του Ζιβάγκο σε ένα λουλούδι νάρκισσου(που συμβολίζει την αναγέννηση και το νέο ξεκίνημα) και μάλιστα στο κεντρικό τμήμα του, όπου βρίσκονται οι στήμονες και ο ύπερος (αρσενικό και θηλυκό μέρος του λουλουδιού), περνά στο φωτεινό πρόσωπο της Λάρας, η οποία κάθεται στο αναγνωστήριο της βιβλιοθήκης του Γιουριάτιν και καθώς ξαφνικά και τυχαία, έχει σηκώσει το βλέμμα της, αντιλαμβάνεται έναν άντρα που έχει μπει μέσα στη βιβλιοθήκη.

• **Σκηνή 285^η(2 h:20':08'' - 2 h:20':21'')**(Εν μέρει συμβατή)

Είναι ο Γιούρι Ζιβάγκο που έχει μπει στη βιβλιοθήκη τού Γιουριάτιν και βρίσκεται σκυμμένος μπροστά στο γραφείο της βιβλιοθηκονόμου, για να υπογράψει τα τυπικά χαρτιά, προκειμένου να λάβει βιβλία και θέση στο αναγνωστήριο. Η

Λάρα εξακολουθεί να τον παρατηρεί αναστατωμένη. Είναι σίγουρη· είναι ο Γιούρι.

• Σκηνή 286^η(2h:20':22'' - 2h:20':40'')(Εν μέρει συμβατή)

Καθώς ο Ζιβάγκο πλησιάζει, αμέριμνος, για να κατεβεί τις σκάλες του αναγνωστηρίου, η Λάρα σκύβει πάλι στα βιβλία της, διστακτική ή αναλογιζόμενη; αλλά ο Γιούρι την αναγνωρίζει αμέσως.

• Σκηνή 287^η(2h:20':41'' - 2h:21':19'')(Επινοημένη)

Ο Γιούρι πλησιάζει προς το μέρος της και στέκεται μπροστά της, αναστατωμένος και αυτός. Με φανερή παραχή ο ένας σιγουρεύεται εντελώς για την παρουσία του άλλου.

Μεγαλύτερη, βεβαίως, είναι η έκπληξη της Λάρας, επειδή θεωρεί την παρουσία του αναπάντεχη και ανεξήγητη, ενώ ο Γιούρι είχε ήδη πάρει τις πληροφορίες του γι' αυτήν, τυχαία, όπως είδαμε παραπάνω, από τον Στρέλνικοφ (Πάσα Αντίποφ) στη μοιραία εκείνη συνάντησή τους στο τρένο του. Η Λάρα τον ρωτάει έκπληκτη πώς βρέθηκε εκεί. Αυτός της λέει ότι μένει στο Βαρίκινο.

Η σκηνή αυτή (287) βρίσκεται σε αντίστιξη με τη σκηνή 182, κλείνοντας έτσι και οι δυο μαζί έναν κύκλο. Είναι το ίδιο συγκλονιστικές και οι δύο. Και ενώ η 182 σκηνή φέρνει αναστολή στο φλέρτ Γιούρι-Λάρας, μια οιονεί διάρρηξη στο δεσμό που πάει να δημιουργηθεί, και μια συναισθηματική κατάρρευση, κυρίως του Ζιβάγκο, στην παρούσα (287) σκηνή γίνεται επανέναρξη του μεταξύ τους φλέρτ, και μια επανασύνδεση του έτσι και αλλιώς λανθάνοντος δεσμού τους.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Lean και στις δυο αυτές σκηνές έχει επιλέξει παρόμοιο σκηνικό στήσιμο, δηλαδή και στη μια και στην άλλη σκηνή τοποθετεί τη Λάρα μπροστά από ένα υαλοστάσιο, και στη μεν 182 πίσω από το πάγκο του σιδερώματος, στη 287 δε πίσω από το πάγκο της μελέτης.

Επίσης, και στις δυο αυτές περιπτώσεις η Λάρα στέκεται και ο Γιούρι έρχεται προς το μέρος της. Και ενώ στην 182 σκηνή ο Γιούρι πλησιάζει με σχέδιο και αποφασισμένος να εκδηλώσει τα αισθήματά του προς τη Λάρα, στην 287 την πλησιάζει αναπάντεχα χωρίς, μέχρι εκείνη τη στιγμή, να πιστεύει ότι θα τη συναντήσει μπροστά του.

Και ενώ στην 182 το πρόσωπο του Ζιβάνκο και το όλο στήσιμό του είναι σε σκιά, στη 287 καθώς πλησιάζει τη Λάρα, συνεχώς φωτίζεται και τέλος βρίσκεται σε μια ισορροπία φωτός τη στιγμή που ανταλλάσσουν τις πρώτες τους λέξεις.

Τέλος, και αντιθετικά, ενώ πριν τη συνάντησή του με τη Λάρα στο σιδερωτήριο - σκηνή 182 - ο Γιούρι έχει προηγουμένως παραλάβει υπογεγραμμένο το παραστατικό παράδοσης - παραλαβής από τον οδηγό της άμαξας, που μεταφέρει τον εξοπλισμό του νοσοκομείου και στη συνέχεια ανεβαίνει τη σκάλα, για να βρεθεί κοντά στη Λάρα· στη σκηνή 287 ο Γιούρι υπογράφει πάλι χαρτιά, για να παραλάβει τούτη φορά και όχι να παραδώσει, εδώ βέβαια βιβλία, και αντί να ανεβεί σκάλα, κατεβαίνει σκάλα, αυτή της βιβλιοθήκης, κι έτσι συναντά μπροστά του απρόοπτα την αγαπημένη του Λάρα.

• Σκηνή 288^η (2 h:21':20'' - 2h:21':44'') (Επινοημένη)

Στη συνέχεια, βγαίνουν οι δυό τους έξω από τη βιβλιοθήκη και περπατώντας δίπλα - δίπλα ενημερώνει ο ένας τον άλλο για την παρουσία τους εκεί. Ο Γιούρι της γνωρίζει ότι μένει πια μόνιμα με την οικογένειά του στο

Βαρίκινο και η Λάρα μαθαίνει ότι ο Στρέλνικοφ(Πάσα Αντίποφ), σύζυγός της, όχι μόνο δε έχει σκοτωθεί, όπως η ίδια νόμιζε μέχρι εκείνη τη στιγμή, αλλά και ότι τον συνάντησε ο Γιούρι, λίγο πριν από το Γιουριάτιν, όταν αυτός ερχόταν σιδηροδρομικώς με την οικογένειά του από τη Μόσχα προς το Βαρίκινο.

• Σκηνή 289^η(2h:21':45'' - 2h:21':57'')(Επινοημένη)

Ο Γιούρι και η Λάρα κάθονται για λίγο σε ένα παγκάκι, για να συνεχίσουν πιο χαλαροί τη συζήτησή τους. Ο σκηνοθέτης τους τοποθετεί δίπλα σε ένα σκάμμα, γεμάτο με νερό να συνομιλούν ακόμα, μέχρις ότου ένα μικρό αεράκι σηκώνεται και παρασύρει τα φύλλα των γύρω δέντρων.

Το σκηνοθετικό εύρημα της παράσυρσης των φύλλων από τον άνεμο παραπέμπει συμβολικά στην Ιστορία που συμπαρασύρει τις ζωές των ανθρώπων προς κάθε κατεύθυνση, όπως στην συγκεκριμένη περίπτωση έγινε με την Κόκκινη επανάσταση και τις ζωές εκατομμυρίων ανθρώπων στη Ρωσία και ειδικότερα με τις ζωές του Γιούρι και της Λάρας.

Το στοιχείο του σκάμματος με το νερό και του ανεμοστρόβιλου ο σκηνοθέτης το παίρνει από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ. 13 και Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ. 5 αντίστοιχα), και συγκεκριμένα:

(6)/(5)«Τα φύλλα πέφτουν[...]. Ποτίστηκαν από τις μπόρες, τα παρέσυρε κι ο άνεμος, πώς ν' αντέξουν. Και μια πρωινή παγωνιά ήταν αρκετή για να τα αποτελειώσει.”[...] Στην πραγματικότητα, τα μυστηριώδη πουλιά που περνούσαν ξυστά έξω από το παράθυρο δεν ήταν άλλο από κοκκινωπά φύλλα σφενταμιού. Πετούσαν μακριά από τα

κλαδιά των δέντρων, ανέμιζαν ήσυχα στον αέρα και σαν πορτοκαλιά πεφταστέρια σκέπαζαν το γρασίδι[...].» και

(9)/(13) «Για το σπίτι της Αντίποθα υπήρχαν δυο είσοδοι, μια από το δρόμο και μια από την πάροδο. Αγνοώντας την πρώτη μπήκε από τη δεύτερη [...]. Ο γιατρός είδε την Αντίποθα να στέκεται κοντά στο πηγάδι. Είχε γεμίσει δυο κουβάδες και τους είχε κρεμάσει στον αριστερό της ώμο με ένα ζυγό[...] κοντοστάθηκε, όμως, για να μην πέσει από ένα νέο ανεμοστρόβιλο, που ανακάτεψε τα μαλλιά της, πήρε το μαντίλι από το κεφάλι της και το έστειλε μακριά, στην άκρη του φράχτη, εκεί που ακόμα μάλωναν οι κότες. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς έτρεξε, το μάζεψε και το έδωσε στην Αντίποθα, που στεκόταν ακόμα δίπλα στο πηγάδι. Εκείνη διατηρώντας τη φυσική της ψυχραιμία, δεν έδειξε την παραμικρή έκπληξη. Είπε μονάχα: “Ζιβάγκο!”[...].»

• **Σκηνή 290^η (2h:21':58'' - 2h:22':29'')** (Επινοημένη)

Ο Γιούρι κάνει πρώτος το βήμα· πιάνει το χέρι της Λάρας και αμέσως σηκώνονται από το παγκάκι. Αγκαλιασμένοι πλέον προχωρούν, μέσα από τους δρόμους του Γιουριάτιν, προς το σπίτι της.

• **Σκηνή 291^η (2h:22':30'' - 2h:22':34'')** (Επινοημένη)

Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στην εξωτερική όψη του διαμερίσματος της Λάρας.

Τα δραματιζόμενα στις σκηνές: 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, και 291, έχουν στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.: 10, 11, 12 και 13) σε γενικές γραμμές ως εξής:

(10) Πριν αρχίσει να επισκέπτεται τη βιβλιοθήκη ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς σπάνια πήγαινε στο Γιουριάτιν. Αργότερα, όμως, διάβαζε όλη τη μέρα στη βιβλιοθήκη και επέστρεφε το απόγευμα πίσω στο Βαρίκινο. Μια μέρα στο αναγνωστήριο

της Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Γιουριάτιν παρέλαβε τα βιβλία που είχε παραγγείλει.

(11)Κάθισε στην άκρη της αίθουσας. Μπροστά του είχε διάφορα έντυπα, εφημερίδες με στατιστικές και άρθρα για θέματα αυτοδιοίκησης, βιβλία για την εθνογραφία και τη θρησκεία.[...]. Βυθίστηκε στη στοίβα με ακόμη μεγαλύτερη αφοσίωση.[...].

Από το συνεχές φτάρνισμα της βιβλιοθηκαρίου ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς σήκωσε το βλέμμα του να δει τι συμβαίνει και τότε πρόσεξε ότι είχαν γίνει αλλαγές στην αίθουσα του αναγνωστηρίου. Στην ακριβώς απέναντι άκρη της αίθουσας είχε εμφανιστεί μια καινούρια επισκέπτρια.

Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς αναγνώρισε, αμέσως, την Λάρα Αντίποβα. Συζητούσε με τη συναχωμένη βιβλιοθηκάριο. Μετά από λίγο σαν από θαύμα η δεύτερη έμοιαζε να θεραπεύτηκε από το επίμονο φτάρνισμα, και τότε έριξε ένα θερμό βλέμμα ευγνωμοσύνης στη Λάρα και κάθισε στο γραφείο της ευτυχισμένη.

(12)Η πρώτη του επιθυμία ήταν να σηκωθεί, να πλησιάσει τη Λάρα και να της μιλήσει. Τελικώς, αποφάσισε να μην την ενοχλήσει, αλλά και να μη διακόψει και τη δική του ανάγνωση. Μάλιστα, για να προστατευτεί από τον πειρασμό να την κοιτάζει, γύρισε την καρέκλα του στο πλάι στρέφοντας τα νώτα του στους υπόλοιπους αναγνώστες, αλλά σε λίγο γύρισε και πάλι την καρέκλα, για να μπορεί να την βλέπει.

Η Λαρίσα φορούσε μια ανοιχτόχρωμη καρό μπλούζα με μια ζώνη στη μέση και διάβαζε με απόλυτη αφοσίωση. Η παρουσία της είχε πάνω του την ίδια ευεργετική επίδραση που είχε και στη νευρική βιβλιοθηκάριο. Αποφάσισε, όμως, να διαβάσει με αφοσίωση τα βιβλία του και σκέφτηκε, όταν θα τελείωνε τη μελέτη, μετά την παράδοση των βιβλίων στη βιβλιοθηκάριο, να της μιλήσει σαν μια παλιά καλή του φίλη.

Όταν, όμως, σηκώθηκε και έστρεψε το βλέμμα του στο αναγνωστήριο, διαπίστωσε ότι η Λάρα δεν βρισκόταν πια στην αίθουσα. Στον πάγκο που επέστρεψε ο Ζιβάνγκο τα βιβλία του είδε και αυτά που διάβαζε πριν η Λαρίσα Αντίποβα, μάλιστα μέσα από τα χαρτιά που έβγαιναν από τα βιβλία της ήταν γραμμένη η διεύθυνσή της: «Εμπορική οδός απέναντι από το σπίτι με τα αγάλματα».

(13) «Ήταν μια κρύα μέρα στις αρχές Μαΐου. Φυσούσε δυνατός αέρας. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς βρισκόταν στην πόλη για δουλειές. Ξαφνικά, κάποια στιγμή, το βλέμμα του έπεσε πάνω στη Βιβλιοθήκη, αποφάσισε ν' αλλάξει όλα του τα σχέδια και ν' αναζητήσει την Αντίποβα[...].

Η Αντίποβα ζούσε στη γωνία της Εμπορικής οδού με την πάροδο Νοβοσβάλοτονι, απέναντι από το σκοτεινό γκρίζο-μπλε σπίτι με τα αγάλματα.[...] Για το σπίτι της Αντίποβα υπήρχαν δυο είσοδοι, μια από το δρόμο και μια από την πάροδο. Αγνοώντας την πρώτη μπήκε από τη δεύτερη [...].

Ο γιατρός είδε την Αντίποβα να στέκεται κοντά στο πηγάδι. Είχε γεμίσει δυο κουβάδες και τους είχε κρεμάσει στον αριστερό της ώμο με ένα ζυγό [...] κοντοστάθηκε, όμως, για να μην πέσει από ένα νέο ανεμοστρόβιλο, που ανακάτεψε τα μαλλιά της, πήρε το μαντίλι από το κεφάλι της και το έστειλε μακριά, στην άκρη του φράχτη, εκεί που ακόμα μάλωναν οι κότες. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς έτρεξε, το μάζεψε και το έδωσε στην Αντίποβα, που στεκόταν ακόμα δίπλα στο πηγάδι. Εκείνη διατηρώντας τη φυσική της ψυχραιμία, δεν έδειξε την παραμικρή έκπληξη. Είπε μονάχα: "Ζιβάνγκο!"[...].».

Ο Γιούρι και η Λάρα κατευθύνθηκαν, συζητώντας, προς το σπίτι της Λαρίσας. Η ίδια αποκάλυψε ότι γνώριζε τον ερχομό του Ζιβάνγκο στο Βαρίκινο, γιατί τα κουτσομπολιά στην περιοχή έδιναν και έπαιρναν. Επίσης, του αποκάλυψε ότι τον

είχε δει στη Βιβλιοθήκη. Μπήκαν από την κεντρική είσοδο του κτηρίου, πέρασαν τον εσωτερικό διάδρομο. Το σπίτι ήταν παλιό και είχε πάθει και κάτι ζημιές από τους πυροβολισμούς.

Η ενδυμασία της Λάρας με σκουφί και με ζώνη στη μέση και ο άνεμος να παρασέρνει τα φύλλα είναι στοιχεία που βασίζονται άμεσα στο μυθιστόρημα. Πράγματι, σύμφωνα με το μυθιστόρημα, τη μέρα της συνάντησής τους, στην αυλή του σπιτιού της Λάρας, φυσούσε δυνατά ο άνεμος και η ίδια φορούσε μαντήλι στο κεφάλι (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.13). Ενώ τη μέρα που ο Γιούρι πρωτοείδε τη Λάρα στη Βιβλιοθήκη και δεν της μίλησε αυτή φορούσε καρό μπλουζα και ζώνη στη μέση (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.12).

Επιπλέον, κλείνει και ένας ενδυματολογικός κύκλος. Πράγματι, η Λάρα, όταν αποχαιρέτησε το Ζιβάγκο στο στρατιωτικό νοσοκομείο του Μελιουζέεφ, φορούσε σκουφί και τώρα που τον ξανασυναντά στη βιβλιοθήκη του Γιουριάτιν φορά ξανά σκουφί του ίδιου σχήματος και στυλ.

• **Σκηνή 292^η(2h:22':35'' - 2h:23':10'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Λάρα ανοίγει την πόρτα του διαμερίσματος και εισέρχεται πρώτη, αποθέτοντας το κλειδί της εξώπορτας στη συγκεκριμένη θέση του. Ακολουθεί ο Γιούρι και αμέσως αυτός προχωρά σε όλους τους χώρους του σπιτιού. Στρέφει το βλέμμα του παντού με ενδιαφέρον και θαυμασμό, για το νοικοκυριό της Λάρας. Φαίνεται σαν να οσφραίνεται το άρωμά της από την παρουσία της εκεί μέσα. Την ίδια στιγμή η Λάρα βαδίζει πίσω του και τον κοιτάζει με μεγάλη λαχτάρα και θαυμασμό.

• **Σκηνή 293^η(2h:23':11'' - 2h:23':28'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι τη ρωτά πόσο καιρό μένει σ' αυτό το σπίτι. Η Λάρα τον πλησιάζει πιο κοντά και του αποκαλύπτει ότι μένει εκεί ένα χρόνο, μαζί με την κόρη της, την Κάτενκα, και η οποία εκείνη την ώρα βρίσκεται στο σχολείο.

• **Σκηνή 294^η(2h:23':29'' - 2h:23':50'')**(Εν μέρει συμβατή)

Αμέσως οι δυο τους πλησιάζουν κοντά, αγκαλιάζονται θερμά και στη συνέχεια φιλιούνται με πάθος και λαχτάρα, όπως και πολύ καιρό πριν στο Μελιουζέεφ το λαχταρούσαν οι δυο τους, αλλά το απόφευγαν, ειδικά η Λάρα.

• **Σκηνή 295^η(2h:23':51'' - 2h:24':06'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο φακός εστιάζει στο ίδιο δωμάτιο, αλλά αδειανό τώρα, και εν μέρει στη διπλανή κρεβατοκάμαρα, όπου ο θεατής, μέσα από τη μισάνοιχτη πόρτα, αντιλαμβάνεται τη συνεύρεση Γιούρι και Λάρας. Πάλι, απέξω, ένας ήλιος λαμπρός που λούζει στο φως την κάμαρα των ερωτευμένων.

• **Σκηνή 296^η(2h:24':07'' - 2h:24':53'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Λάρα, όταν μαθαίνει όλες τις λεπτομέρειες για την οικογένεια του Γιούρι, ότι δηλαδή ζουν όλοι μαζί στο Βαρίκινο, αναρωτιέται με αγωνία, καθώς βρίσκονται ακόμα αγκαλιασμένοι στο κρεβάτι, τι θα απογίνουν οι δυο τους. Ο Γιούρι της απαντά προβληματισμένος και αυτός: «Δεν ξέρω».

• **Σκηνή 297^η(2h:24':54'' - 2h:25':05'')**(Επινοημένη)

Για να κλείσει πλήρως ο κύκλος της πρώτης ερωτικής συνάντησης Γιούρι - Λάρας, ο φακός εστιάζει πάλι στους νάρκισσους, στον κήπο έξω από το σπιτικό του Ζιβάγκο, στο Βαρίκινο.

• Σκηνή 298^η(2h:25':05'' - 2h:25':19'')(Επινοημένη)

Είναι νωρίς το πρωί. Η Τόνια κοιμάται αμέριμνη, ενώ ο Γιούρι δίπλα της μένει ξάγρυπνος και ανήσυχος.

• Σκηνή 299^η(2h:25':20'' - 2h:25':48'')(Επινοημένη)

Κάποια στιγμή σηκώνεται και κατευθύνεται προς το παράθυρο, αποζητώντας λύτρωση από τις ενοχές του. Κοιτάζει έξω προς τους νάρκισσους και είναι βαθιά προβληματισμένος.

• Σκηνή 300^η(2h:25':49'' - 2h:26':03'')(Επινοημένη)

Η Τόνια ξυπνάει εκείνη τη στιγμή και όταν βλέπει τον Γιούρι όρθιο και σκεπτικό στο παράθυρο, ζητά να μάθει τι τον απασχολεί. Αυτός της απαντάει ότι δεν είχε ύπνο.

• Σκηνή 301^η(2h:26':04'' - 2h:26':15'')(Επινοημένη)

Η Τόνια σηκώνεται από το κρεβάτι, πλησιάζει το Γιούρι με τρυφερότητα και τον ρωτάει, εάν θέλει τσάι. Εκείνος δέχεται και εκείνη απέρχεται για να το ετοιμάσει.

• Σκηνή 302^η(2h:26':16'' - 2h:26':29'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι βρίσκεται σε ένταση. Φαίνεται ότι προσπαθεί, αφενός να διώξει τις τύψεις και ενοχές του και αφετέρου να βρει μια λύση μέσα του, καθώς έχει αρχίσει να ζει διπλή ερωτική ζωή.

• Σκηνή 303^η(2h:26':30'' - 2h:26':39'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι τρέχει πάλι έφιππος στο δρόμο για το Γιουριάτιν.

• Σκηνή 304^η(2h:26':40'' - 2 h:27':31'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο φτάνει στο σπίτι της Λάρας. Σηκώνει το συγκεκριμένο τούβλο στην είσοδο, όπως του έχει υποδείξει η Λάρα, βρίσκει το κλειδί του διαμερίσματος, ανεβαίνει τη σκάλα, ανοίγει την πόρτα και μπαίνει μέσα. Βλέπει πάλι ολόγυρα τους τακτοποιημένους χώρους και στο τραπέζι τρία πλέον σερβίτσια.

Το στοιχείο της θέσης του κλειδιού κάτω από το τούβλο έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.13):«[...] Το σπίτι είναι παλιό. Έπαθε κάτι ζημιές με τους πυροβολισμούς. Από τα κανόνια, βλέπετε. Ξεκόλλησαν μερικές πέτρες κι άνοιξαν τρύπες ανάμεσα στα τούβλα. Να, εδώ, στην τρύπα αυτή, κρύβουμε με την Κάτενκα το κλειδί, όταν φεύγουμε από το σπίτι και βάζουμε ένα τούβλο μπροστά να μη φαίνεται. Να το έχετε υπόψη σας. Μπορεί καμιά φορά να έρθετε να με επισκεφτείτε και να μη με βρείτε. Τότε, παρακαλώ, ελεύθερα, ανοίξτε μόνος σας με το κλειδί κι αισθανθείτε σαν στο σπίτι σας.»

• Σκηνή 305^η(2h:27':32'' - 2h:28':28'')(Επινοημένη)

Σε λίγο καταφθάνει η Λάρα με την κόρη της, που ήταν στο σχολείο. Η μικρή Κάτια, καθώς ο Γιούρι τους υποδέχεται στο σπίτι, του λέει με παιχνιδιάρικο, αλλά και πονηρό ύφος και ταυτόχρονα με ζωνρό ερωτηματικό τόνο, μήπως είναι χαζός, που δεν τους αντιλήφθηκε, ενώ τον φώναζαν και αυτός τράβηξε μόνος του για το σπίτι;

Ο Γιούρι, στη συνέχεια, παίρνει στα γόνατά του τη μικρή Κάτια και τρυφερά τη ρωτάει για το σχολείο της. Αυτή εξακολουθεί να αντιδρά με ένα ιδιαίτερο τόνο, σχεδόν απαξιωτικό, όταν διαπιστώνει ότι ο Γιούρι δεν γνωρίζει για το νέο μάθημα της Πολιτικής Αγωγής (Π.Α.) που διδάσκεται πλέον στα σχολεία.

Στη συζήτηση παρεμβαίνει, διευκρινιστικά, και η Λάρα, η οποία εκείνη τη στιγμή ζεσταίνει το μεσημεριανό φαγητό. Κάποια στιγμή, η μικρούλα ρωτά το Γιούρι, εάν ο γιός του πηγαίνει σχολείο και αυτή η ερώτηση μοιάζει σαν μαχαίριά στο στήθος του Ζιβάγκο. Το διάλογο διακόπτει η Λάρα, που φωνάζει για φαγητό και τραβά την Κάτια από την

αγκαλιά του Γιούρι. Θα φάνε και οι τρεις τους σαν μια αγαπημένη οικογένεια.

Το στοιχείο της ζωηρής συμπεριφοράς της Κάτιας έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ. 14): «Στο δωμάτιο εμφανίστηκε ένα κοριτσάκι γύρω στα οκτώ με λεπτές κοτσίδες. Τα σκιστά ματάκια της κοιτούσαν παιχνιδιάρικα και πονηρά.[...]. Άρχισε να κάνει σκέρτσα και κοιτούσε το γιατρό με βλέμμα άφοβο και σταθερό, όπως είναι το βλέμμα όλων των παιδιών που από νωρίς έχουν μπει στα βάσανα της ζωής.[...]. Η Κάτενκα έκανε υπερβολικές γκριμάτσες, άνοιγε τα μάτια της διάπλατα και στρογγύλευε το στόμα της σαν ψάρι έξω από το νερό. “Άφησέ μας τώρα λιγάκι. Θα πείσω τον θείο να μείνει για φαγητό κι όταν θα βγάλω το πλιγούρι από το φούρνο θα σε φωνάξω.”[...].».

• Σκηνή 306^η(2h:28':29'' - 2h:28':34'')(Επινοημένη)

Η Τόνια σε προχωρημένη εγκυμοσύνη βρίσκεται στο λαχανόκηπο του σπιτιού τους.

• Σκηνή 307^η(2h:28':35'' - 2h:28':37'')(Επινοημένη)

Ο Γιούρι παρατηρεί την Τόνια με ενοχή μέσα από το παράθυρο.

• Σκηνή 308^η(2h:28':38'' - 2h:28':44'')(Επινοημένη)

Ο φακός ξανά στην Τόνια στο λαχανόκηπο. Τώρα αυτή σκύβει με δυσκολία, λόγω της προχωρημένης εγκυμοσύνης της, για να μαζέψει δεντρολίβανο για τη μαγειρική της και στη συνέχεια σηκώνεται, το μυρίζει ευχαριστημένη και γυρίζει για να μπει στο σπίτι.

• Σκηνή 309^η(2h:28':45'' - 2h:28':48'')(Επινοημένη)

Ο Γιούρι εξακολουθεί να την παρατηρεί με ενοχές από το παράθυρο και αποφασίζει, όντας αμήχανος και σκεπτικός, να βγει από το σπίτι, για να τη συναντήσει.

• **Σκηνή 310^η (2h:28':49'' - 2h:28':54'')** (Επινοημένη)

Ο φακός ξανά στην Τόνια που πλησιάζει το σπίτι με το δενδρόλιβανο στο χέρι.

• **Σκηνή 311^η (2h:28':55'' - 2h:29':21'')** (Επινοημένη)

Ο Γιούρι βγαίνει από το σπίτι και πλησιάζει τη γυναίκα του ενοχικός και συγκρατημένος. Αυτή, όμως, έρχεται κοντά του με φανερά αγάπη και με πολλή τρυφερότητα του προτείνει το δενδρόλιβανο - φυτό που συμβολίζει την προστασία, την αγάπη, αλλά και τον εξαγνισμό(!) - για να το μυρίσει. Αμέσως πιάνει το χέρι του Ζιβάγκο και το φέρνει πάνω στην κοιλιά της, για να αισθανθεί και ο Γιούρι το μωρό τους. Τον φιλά με τρυφερότητα και μπαίνει στο σπίτι, για να ετοιμάσει το φαγητό.

Ο φακός σε αυτή την ιδιαίτερη στιγμή του ζευγαριού έχει διαλέξει ως φόντο, ως μια προτύπωση των γεγονότων που θα ακολουθήσουν, το κεντρικό επιταγμένο σπίτι της οικογένειας Ζιβάγκο, εκεί όπου αργότερα θα ζήσουν ως εραστές, τις τελευταίες μέρες τους πριν χωριστούν παντοτινά, ο Γιούρι και η Λάρα.

• **Σκηνή 312^η (2h:29':22'' - 2h:29':32'')** (Επινοημένη)

Ο Γιούρι στέκεται ακίνητος, και καθώς παρατηρεί την Τόνια να μπαίνει στο σπίτι τους, προβληματίζεται βαθιά. Φαίνεται να οριστικοποιεί μέσα του τις αποφάσεις του, σχετικά με τον ερωτικό δεσμό του με τη Λάρα. Εισέρχεται αποφασιστικά στο σπίτι, τη στιγμή που η Τόνια είναι έτοιμη να κάτσει στο τραπέζι για τις μαγειρικές της ετοιμασίες.

Το στοιχείο του προβληματισμού του Γιούρι για την απιστία του έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.16): «Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς απατούσε την Τόνια και η ιστορία αυτή γινόταν όλο και πιο

σοβαρή. Ένιωθε ταραγμένος από την ίδια του τη συμπεριφορά.[...].

Στο σπίτι ένιωθε σαν εγκληματίας. Η άγνοια που είχε η οικογένειά του γι' αυτό που αληθινά συνέβαινε, η αμέριστη στοργή που του έδειχναν, είχαν γίνει πια θανάσιμο μαρτύριο.[...]. Τώρα, όμως, είχε πάψει ν' αναρωτιέται. Είχε αποφασίσει πως θα επέστρεφε στο σπίτι του με μια λύση. Θα εξομολογούνταν τα πάντα στην Τόνια, θα την ικέτευε να τον συγχωρήσει και δεν θα ξανάβλεπε τη Λάρα ποτέ.[...]».

• **Σκηνή 313^η(2h:29':33'' - 2h:29':55'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι ανακοινώνει, αμέσως, στην Τόνια ότι θα πάει στο Γιουριάτιν, για να προμηθευτεί μορφίνη και αντισηπτικό, ώστε να τα έχει στη διάθεσή του για τον τοκετό της. Η γυναίκα του προσπαθεί να τον αποτρέψει με τη δικαιολογία ότι δεν είναι επείγον.

Ο Γιούρι, όμως, είναι αποφασισμένος να τερματίσει την παράνομη σχέση του με τη Λάρα. Είναι τρελά ερωτευμένος με τη Λάρα, αλλά δεν μπορεί να συνεχίζει να απατά τη γυναίκα του την Τόνια, η οποία τον λατρεύει και τον φροντίζει. Παίρνει, λοιπόν, το καπέλο του και βγαίνει γρήγορα από το σπίτι. Η Τόνια σηκώνεται όρθια και τον ρωτά, εάν θα γυρίσει στο σπίτι νωρίς, ενώ αυτός απομακρύνεται τρέχοντας, για να ιππεύσει το άλογό του.

• **Σκηνή 314^η(2h:29':56'' - 2h:30':01'')**(Επινοημένη)

Ο Γιούρι τώρα καβάλα στο άλογό του τρέχει γρήγορα για το Γιουριάτιν.

• **Σκηνή 315^η(2h:30':02'' - 2h:30':05'')**(Επινοημένη)

Η Τόνια, ανήσυχη και με ερωτηματικά μέσα της, στέκεται στη σκάλα του σπιτιού της και τον κοιτάζει, καθώς αυτός χάνεται στον ορίζοντα. Σαν κάτι να της λέει μέσα της ότι δεν θα τον ξαναδεί.

• Σκηνή 316^η(2h:30':06'' - 2h:30':36'')(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Γιούρι έχει φτάσει στο σπίτι της Λάρας και της ανακοινώνει, όντας συναισθηματικά φορτισμένος, αλλά ταυτόχρονα και αποφασισμένος, ότι δεν μπορεί να συνεχίσει άλλο αυτό το ερωτικό παιχνίδι μαζί της.

Η Λάρα κάθεται στην καρέκλα, κλαμένη και συντετριμμένη. Του λέει ότι τον καταλαβαίνει και να κάνει ό,τι έχει ο ίδιος αποφασίσει ως σωστό· αυτή δεν θα του σταθεί εμπόδιο. Τη ρωτάει, εάν τον πιστεύει και εκείνη, με χαρακτηριστική και παρατεταμένη κίνηση του κεφαλιού της, του λέει όχι. Με τη γυναικεία της διαίσθηση έχει καταλάβει πως δεν θα σπάσει ο δεσμός τους, παρά τα όποια τυχόν εμπόδια στη ζωή τους. Ο Γιούρι απέρχεται βιαστικά, ενώ η Λάρα απομένει έρημη και αποσβολωμένη στην καρέκλα της.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ. 16): «[...]. Η Λαρίσα Φιόντοροβνα, συνειδητοποιώντας πόσο δυστυχισμένος αισθανόταν, δεν επιθυμούσε να τον στενοχωρήσει ακόμα πιο πολύ με οδυνηρές σκηνές. Προσπάθησε να τον ακούσει όσο πιο ήρεμα μπορούσε. Μιλούσαν σ' ένα από τα μπροστινά άδεια δωμάτια. Τα δάκρυα που κυλούσαν στα μάγουλά της τα έنيωθε όσο τα πέτρινα αγάλματα στο απέναντι σπίτι νιώθουν τη βροχή στα πρόσωπά τους. Όλη την ώρα τού επαναλάμβανε την ίδια φράση: “Κάνε ό,τι νομίζεις εσύ καλύτερα, μη σε νοιάζει για μένα, θα τα καταφέρω.” Το έλεγε με ειλικρίνεια, δίχως προσποιητή μεγαλοψυχία, δίχως να κάνει καμιά κίνηση, για να σκουπίσει τα δάκρυά της, γιατί δεν είχε συνειδητοποιήσει πως έκλαιγε.»

• Σκηνή 317^η(2h:30':37'' - 2h:30':50'')(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Ζιβάγκο πάνω στο άλογο, ψυχικά και συναισθηματικά εξουθενωμένος, γυρίζει αργά - αργά προς το Βαρίκινο. Κάποια στιγμή σταματά το άλογο και είναι όλο σκέψεις βασανιστικές μέσα στο μυαλό του. Η μοίρα του, όμως, άλλα καινούργια σχέδια έχει ετοιμάσει γι' αυτόν.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.16): «[...]Στην ιδέα πως η Λάρα δεν είχε συνειδητοποιήσει τις προθέσεις του [...] αποφάσισε να κάνει μεταβολή με το αλόγο του, να πάει να τη βρει[...] Συγκράτησε με δυσκολία τον εαυτό του και συνέχισε το δρόμο του προς το σπίτι.[...]. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς άφησε τα χαλινάρια, έσκυψε μπροστά, τύλιξε με τα μπράτσα του το λαιμό του αλόγου και βύθισε το πρόσωπό του στη χαίτη του. Το άλογο εξέλαβε τη χειρονομία αυτής της τρυφερότητας σαν πρόκληση να αποδείξει τη δύναμή του.[...]]».

Οι παραπάνω σκηνές από την 284 μέχρι και την 317 συνθέτουν ένα ερωτικό ιψενικό ιντερμέτζο, που απαλύνει κάπως τα πριν και τα μετά σκληρά και «δύσκολα» κινηματογραφικά κεφάλαια του υπόψη έργου, αλλά με μια δόση γλυκύτητα και για τις τρεις κορυφές του ιψενικού αυτού τριγώνου.

• Σκηνή 318^η(2h:30':51'' - 2h:31':21'')(Εν πολλοίς συμβατή)

Σε λίγο μια ομάδα ιππέων, χωρισμένη στα δύο, βγαίνει ξαφνικά από το παρακείμενο δάσος και κλείνει το δρόμο του Ζιβάγκο και από τις δυο πλευρές, και τον αναγκάζει να ακολουθήσει έφιππος, μέχρι να φτάσουν στους αρχηγούς τους. Μόνο το καπέλο του γιατρού, που πέφτει στο έδαφος, απομένει σκονισμένο καταμεσής στο δρόμο, ως ένα ίχνος της απαγωγής του, για όσους θα τον αναζητήσουν.

Οι απαγωγείς του είναι Κόκκινοι παρτιζάνοι που μάχονται κατά των Λευκών αντεπαναστατών.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.16): «[...] Ξαφνικά ένας εκκωφαντικός πυροβολισμός. Ο γιατρός σήκωσε το κεφάλι, έπιασε τα χαλινάρια και τα τράβηξε απότομα. Το άλογο έκοψε ταχύτητα[...]. Τρεις οπλισμένοι ιππείς του έκλειναν το δρόμο[...].»

• **Σκηνή 319^η (2h:31':22'' - 2h:31':38'')** (Εν πολλοίς συμβατή)

Ο στρατιωτικός διοικητής (Λιβέρη) τού γνωρίζει ότι χρειάζονται ένα γιατρό και γι' αυτό τον επιστρατεύουν. Όταν ο Γιούρι διατείνεται ότι έχει οικογένεια στο Βαρίκινο, ο Ράζιν, ο κομισάριος του κόμματος, του απαντά ειρωνικά ότι έχει επίσης και ερωμένη στο Γιουριάτιν. Του αποκαλύπτουν ότι είναι Κόκκινοι παρτιζάνοι και τον προειδοποιούν ότι τους λιποτάκτες τούς εκτελούν αμέσως.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ένατο, Κεφ.16): «[...]“Μην κουνηθείτε, σύντροφε γιατρέ” ακούστηκε με ήρεμη σταθερή φωνή ο πιο μεγάλος στην ηλικία[...]. “Αν υπακούσετε, σας εγγυώμαστε κάθε ασφάλεια, αλλιώς θα πυροβολήσουμε χωρίς παρεξήγηση! Ο νοσοκόμος της μονάδας μας σκοτώθηκε και σας επιστρατεύουμε ως γιατρό.[...]. Σας προειδοποιώ, πως αν κάνετε έστω και την παραμικρή σκέψη να φύγετε, δεν θα σας λυπηθούμε”[...].»

• **Σκηνή 320^η (2h:31':39'' - 2h:32':23'')** (Εν μέρει συμβατή)

Οι Κόκκινοι παρτιζάνοι μαζί με τον Ζιβάγκο κατευθύνονται προς το Λημέρι τους μέσα στο δάσος. Ο γιατρός βλέπει ξαφνικά όλη την αντάρτικη δύναμη και σαστίζει, δεν θέλει ακόμα να πιστέψει ότι ένας πολύ δύσκολος δρόμος έχει ανοίξει στην προσωπική του ζωή.

• **Σκηνή 321^η(2h:32':24'' - 2h:32':57'')**(Επινοημένη)

Ο γιατρός, αφού έχουν φτάσει στον καταυλισμό τους, συναντά πάλι, μέσα στο απόβραδο, τους αρχηγούς και τους ρωτά για πού τον κατευθύνουν. Στο μέτωπο του απαντούν, και όταν ξαναρωτά που είναι αυτό, η απάντηση του πολιτικού κομισάριου είναι η εξής: παντού όπου υπάρχουν αντιδραστικοί προς την Κόκκινη επανάσταση, ακόμα και ποιητές που υπερασπίζονται την ιδιωτική τους ζωή. Το τελευταίο ήταν καρφί για τον ίδιο το Ζιβάγκο. Όταν, στη συνέχεια, ρωτά για το πόσο καιρό θα είναι μαζί τους. Η απάντηση είναι σκληρή και αόριστη: Για όσο χρόνο απαιτηθεί.

• **Σκηνή 322^η(2h:32':58'' - 2h:33':36'')**(Επινοημένη)

Το τοπίο είναι καλυμμένο με χιόνι, ένδειξη ότι έχει περάσει καιρός κι έχει μπει ο χειμώνας. Μέσα στην παγωνιά οι Κόκκινοι παρτιζάνοι συντάσσονται και ετοιμάζονται να κτυπήσουν τους Λευκοφρουρούς αντεπαναστάτες που βρίσκονται στην απέναντι όχθη μιας παγωμένης λίμνης.

• **Σκηνή 323^η(2h:33':36'' - 2h:34':07'')**(Επινοημένη)

Ο στρατιωτικός διοικητής (Λιβέριι) δίνει το σύνθημα της επίθεσης κατεβάζοντας με βιάση το ξίφος του και φωνάζοντας αποφασιστικά: «*Τώρα*». Η επίθεση ξεκινά, οι έφιπποι Κόκκινοι αντάρτες καλπάζουν πάνω στην παγωμένη λίμνη, ενώ πυκνοί πυροβολισμοί από τους απέναντι Λευκοφρουρούς θερίζουν αρκετούς από τους Κόκκινους έφιππους.

• **Σκηνή 324^η(2h:34':08'' - 2h:34':12'')**(Επινοημένη)

Ο φακός εστιάζει στον καθημαγμένο και εξουθενωμένο έφιππο Ζιβάγκο, που βρίσκεται πλάι στον επίσης έφιππο

κομισάριο, και μαζί περιμένουν με αγωνία το αποτέλεσμα της παραπάνω μάχης.

• **Σκηνή 325^η(2h:34':13'' - 2h:34':33'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το τοπίο τώρα είναι καλοκαιρινό. Οι Κόκκινοι παρτιζάνοι αντιλαμβάνονται μια ομάδα Λευκοφρουρών να έρχεται προς το μέρος τους βαδίζοντας μέσα σε χωράφια, έτοιμα για Θερισμό, γεμάτα με κόκκινες παπαρούνες.

Ο Lean έχει διαλέξει το σκηνικό έτσι ώστε να υπάρχουν παπαρούνες, γιατί αυτό το φυτό είναι το σύμβολο για το θάνατο. Οι Βρετανοί φορούσαν, καρφितσωμένες σε σακάκια, καπέλα και τσάντες τους, χάρτινες παπαρούνες, για να τιμήσουν τους νεκρούς τους στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Αυτό το έθιμο επικράτησε, διότι μετά το τέλος του πολέμου αυτού, πολλές παπαρούνες φύτεψαν στα πεδία μάχης στη Φλαμανδία. Πιστευόταν λοιπόν ότι το αίμα των στρατιωτών είχε προκαλέσει τις κόκκινες παπαρούνες να ανθίσουν και μερικοί το πήραν ως σημάδι ότι τελικά ο πόλεμος είχε τελειώσει.

• **Σκηνή 326^η(2h:34':34'' - 2h:34':51'')**(Εν μέρει συμβατή)

Οι Κόκκινοι αντάρτες με τα πολυβόλα τους και τον ατομικό τους οπλισμό αρχίζουν να βάλουν ασταμάτητα κατά των Λευκοφρουρών. Οι τελευταίοι παρότι οπισθοχωρούν, εντούτοις πολύ σύντομα κι εύκολα εξολοθρεύονται μέχρι ενός. Ο φακός εστιάζει, τότε στη μια αντιμαχόμενη πλευρά και τότε στην άλλη.

• **Σκηνή 327^η(2h:34':52'' - 2h:35':13'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο στρατιωτικός αρχηγός των Κόκκινων ανταρτών, παρατηρώντας με τα κιάλια το πεδίο της μάχης, λέει στους συντρόφους του ότι αυτή η σύγκρουση ήταν μια εύκολη υπόθεση και δίνει εντολή να προχωρήσουν μέσα στα

χωράφια με προσοχή, ώστε να διαπιστώσουν από κοντά τα αποτελέσματα της εύκολης νίκης τους.

• **Σκηνή 328^η(2h:35':14''-2h:35':37'')**(Εν μέρει συμβατή)

Όταν φτάνουν κοντά, παρατηρούν νεκρά νεαρά παιδιά, άπειρα στον πόλεμο. Ο στρατιωτικός αρχηγός των ανταρτών προχωρά διερευνητικά, προβληματισμένος, ενώ ο Ζιβάγκο ψάχνει να βρει τραυματίες, για να τους προσφέρει τις ιατρικές του βοήθειες.

• **Σκηνή 329^η(2h:35':38''- 2h:35':46'')**(Εν μέρει συμβατή)

Μόλις ο Γιούρι φτάνει στον πρώτο τραυματία και τον γυρίζει ανάσκελα, για να περιποιηθεί το τραύμα του, ο στρατιωτικός αρχηγός διαπιστώνει ότι ο νεαρός τραυματίας είναι μαθητής της στρατιωτικής σχολής: «Άγιος Μιχαήλ».

• **Σκηνή 330^η(2h:35':47''- 2h:35':55'')**(Εν μέρει συμβατή)

Και ενώ ο Ζιβάγκο ανοίγει το ιατρικό βαλιτσάκι του, προκειμένου να περιποιηθεί το νεαρό τραυματία, ο στρατιωτικός αρχηγός σηκώνεται και αρχίζει να ψάχνει για τον αργηχό των νεαρών πολεμιστών. Γρήγορα η ματιά του διακρίνει τον σκοτωμένο αρχηγό τους· είναι ένας γέρος χοντρός αξιωματικός, τον οποίο αποκαλεί μπάσταρδο, γιατί θυσίασε τόσο νεαρά και άπειρα παιδιά, στον ιδιότυπο αυτό πόλεμο.

• **Σκηνή 331^η(2h:35':56''- 2 h:36':21'')**(Εν μέρει συμβατή)

Παρά τις φιλότιμες ιατρικές προσπάθειες του Ζιβάγκο, ο νεαρός τραυματίας πολεμιστής ξεψυχά μπροστά του. Ο Γιούρι είναι ακόμα γονατιστός και συγκλονισμένος από το θάνατο του νεαρού παιδιού.

Ο κομισάριος Ράζιν τον κοιτάζει όρθιος απαξιωτικά, λέγοντάς του ότι οι συναισθηματισμοί δεν έχουν πια καμία

σημασία. Ο Ζιβάγκο τον ρωτάει με αυστηρότητα, εάν αυτός έχει αγαπήσει ποτέ γυναίκα, και ο Ράζιν του απαντάει ψυχρά ότι έχει αφήσει πίσω γυναίκα και τέσσερα παιδιά, για να αγωνιστεί για την επικράτηση της επανάστασης.

Οι σκηνές: 325, 326, 327, 328, 329, 330 και 331 έχουν ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ενδέκατο, Κεφ. 4): «[...] Είχε βρεθεί στην πρώτη γραμμή στην άκρη του δάσους κι όταν άρχισε ξαφνικά η επίθεση έπεσε κάτω στο χώμα δίπλα στον ασυρματιστή. Το πυκνό δάσος στην πλάτη τους και μπροστά τους η ανοιχτή πεδιάδα. Απ' αυτόν τον γυμνό και απροστάτευτο χώρο τους επιτίθονταν οι Λευκοί. Πλησίαζαν και ήδη ήταν πάρα πολύ κοντά.

Ο γιατρός μπορούσε να τους δει καθαρά, έβλεπε το πρόσωπο του καθενός. Ήταν αγόρια και νέοι από την πρωτεύουσα που φαινόταν πως δεν είχαν καμία στρατιωτική εκπαίδευση, αλλά και άντρες πιο ηλικιωμένοι έφεδροι που είχαν επιστρατευθεί.[...].

Προχωρούσαν στοιχισμένοι με την πλάτη ίσια σα να έκαναν παρέλαση στην αυτοκρατορική σχολή αξιωματικών. Έπεφταν κατ' ευθείαν πάνω στις σφαίρες, ούτε έτρεχαν, ούτε έπεφταν στο χώμα να προστατευτούν.[...]. Οι σφαίρες των παρτιζάνων τους θέριζαν σχεδόν όλους.[...].

Ο γιατρός ήταν ξαπλωμένος στα χόρτα και δεν είχε όπλο. Παρακολουθούσε την εξέλιξη της μάχης. Ένωθε μεγάλη συμπάθεια για τα παιδιά που σκοτώνονταν τόσο ηρωικά.[...]. Όταν σε κάποια στιγμή ο ασυρματιστής που στεκόταν δίπλα του αναπήδησε σπασμωδικά, έπεσε κάτω κι έμεινε εκεί ακίνητος σαν πετρωμένος ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς σύρθηκε προς το μέρος του, του έβγαλε από τον ώμο το σακίδιο, πήρε το τουφέκι του κι ύστερα γύρισε πίσω στη θέση του κι άρχισε να πυροβολεί[...] σημάδευε πάνω στο ξεραμένο δέντρο[...].

Τι φρίκη, όμως! Όσο και ν' απέφευγε να χτυπήσει κανέναν, όλο και κάποιοι στρατιώτες που προχωρούσαν με βήμα αποφασιστικό ανάμεσα σ' αυτόν και στο δέντρο γλιστρούσαν μπροστά στο στόχαστρό του τη στιγμή του πυροβολισμού. Δύο τραυματίστηκαν και ένας άτυχος τρίτος έπεσε χάμω κοντά στο δέντρο. Ο πυροβολισμός του κόστισε τη ζωή[...].

Στο τέλος, ο διοικητής των Λευκών πεπεισμένος για τη ματαιότητα της επίθεσης διέταξε υποχώρηση[...]. Ο Αγκελιάρ, ο βοηθός του γιατρού Ζιβάγκο έστειλε στο ξέφωτο δυο τραυματιοφορείς. Ο γιατρός άρχισε ν' ασχολείται με τους τραυματίες τους και πλησίασε τον ασυρματιστή τους που ήταν ακίνητος στο χώμα [...]. Όμως ο ασυρματιστής ήταν νεκρός[...].

Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς άφησε τον ασυρματιστή και τράβηξε προς τον κάμπο, στο σημείο που βρισκόταν πεσμένος από τη δική του σφαίρα ο νεαρός στρατιώτης του Λευκού στρατού. Στο όμορφο νεανικό του πρόσωπο διαγραφόταν χαρακτηριστικά αθωότητας και σημάδια πόνου. "Γιατί τον σκότωσα;" αναρωτήθηκε.[...] Εκείνη τη στιγμή ο Σεριόζα βόγγηξε και μετακινήθηκε από τη θέση του. Ήταν ζωντανός. Όπως αποδείχθηκε αργότερα, είχε απλώς λιποθυμήσει από το χτύπημα. Η σφαίρα είχε πέσει πάνω στο φυλαχτό που του 'χε δώσει η μάνα του.[...]. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς έβγαλε το πανωφόρι του νεκρού ασυρματιστή και με τη βοήθεια του Αγκελιάρ, που τον εμπιστευόταν ιδιαίτερα, το άλλαξε με το πανωφόρι του νεαρού αγοριού. Ο γιατρός και ο βοηθός του περιέθαλψαν τον νεαρό. Όταν ο Ραντσέβιτς συνήλθε τελείως τον άφησαν να φύγει[...].».

• Σκηνή 332^η(2h:36':22''- 2h:36':29'')(Επινοημένη)

Ο φακός εστιάζει τώρα στα βήματα των ανταρτών πάνω σε μια παγωμένη λίμνη. Έχει μπει για τα καλά ο νέος χειμώνας.

• Σκηνή 333^η(2h:36':30'' - 2h:37':23'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο στρατιωτικός αρχηγός Λιβέριι εισηγείται στη συνεδρίαση των παρτιζάνων την αποδέσμευση του γιατρού Ζιβάγκο. Ο κομισάριος, όμως, Ράζιν, δεν συμφωνεί, και έτσι ακολουθεί φιλονικία μεταξύ των δυο αρχηγών, πάνω στην οποία αλληλοεκτοξεύουν απειλές ο ένας για τον άλλο. Ο Ράζιν, τελικώς, λύνει τη συνεδρίαση, αρνούμενος να δεχτεί την απόλυση του Ζιβάγκο, με το σκεπτικό ότι τον χρειάζονται, επειδή υπάρχουν ακόμα αντεπαναστάτες.

Το επεισόδιο της συνεδρίασης, χωρίς όμως το ίδιο αντικείμενο συζήτησης, έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο, Κεφ. 6), σύμφωνα με το οποίο σε γενικές γραμμές έχει ως εξής: Στο ξυλάδικο στην αυλή των φωτογράφων γινόταν μια παράνομη σύσκεψη.

Ο ομιλητής είχε το ψευδώνυμο Μπερεντέι και σύντροφος Λίντοτοσκα, το πραγματικό του όμως όνομα ήταν Κοστογιέντ-Αμούρσκι· ήταν ο πρώην συνεταιριστής, που αρχικά είχε προσχωρήσει στο κόμμα των Εσέρων, αλλά τον τελευταίο καιρό είχε αναθεωρήσει τις απόψεις του, είχε παραδεχτεί τα λάθη του και είχε ενταχθεί στο Κομμουνιστικό Κόμμα.

Το Κόμμα τού είχε αναθέσει να περιοδεύσει σε όλη τη Σιβηρία, καθώς ως παλιός συνεταιριστής γνώριζε καλά τις διαθέσεις των αγροτών της εξεγερμένης *Δυτικής Σιβηρίας*. Απέναντί του καθόταν ο νεαρός διοικητής της ομάδας *Κεζέμσκ* από τις ανταρτικές ομάδες των *Ουραλίων*, ο οποίος τον κοιτούσε προκλητικά και τον διέκοπτε με αυθάδεια κάθε τόσο, καθόσον προήδρευε της σύσκεψης. Ο νεαρός αυτός διοικητής δεν ήταν άλλος από το Λιβέριι Μικουλίτσιν.

Σε τιμητικές θέσεις καθόταν σκυθρωπός ο Τιβέρζιν και δίπλα του ο φίλος του ο Αντίποφ (πατέρας του Πάσα Αντίποφ), καθώς και άλλες αξιομνημόνευτες φυσιολογικές.

Ο Λιβέρι κουράστηκε να ακούει τα λόγια του ομιλητή, τα θεώρησε φανφάρες και διέλυσε απότομα τη συνέλευση.

Επενέβη, όμως, ο Τιβέρζιν διότι δεν του άρεσε αυτή η έλλειψη σεβασμού από τον Λιβέρι, αλλά και διότι ήθελε να τονίσει ότι οι εργάτες δεν συνήθιζαν να εμπιστεύονται τους στρατιωτικούς, επειδή οι αντεπαναστάτες πάντοτε ξεφύτρωναν μέσα από το στρατό. Η συζήτηση εξακολούθησε λίγο ακόμα, αλλά δεν συμφωνούσαν σε καμία απόφαση και έτσι κοντά στα ξημερώματα διαλύθηκε η συνεδρίαση, η οποία απέβη άκαρπη.

Η συμπάθεια του Λιβέρι προς τον Γιούρι Ζιβάγκο έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ενδέκατο, Κεφ.1) που σε γενικές γραμμές έχει ως εξής: Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ήταν όμηρος των Παρτιζάνων για δεύτερη χρονιά. Οι όροι της ιδιότυπης «φυλάκισής» του ήταν αρκετά χαλαροί. Δεν τον φρουρούσαν πια και δεν τον παρακολουθούσαν.

Ο στρατός των παρτιζάνων μετακινιόταν διαρκώς και ο γιατρός Ζιβάγκο τους ακολουθούσε παντού. Είχε, βεβαίως, κάνει στο παρελθόν τρεις απόπειρες να δραπετεύσει, αλλά και τις τρεις φορές τον είχαν πιάσει και την είχε γλιτώσει φτηνά. Είχε αποφασίσει να μην το επαναλάβει. *«Ο γιατρός είχε την εύνοια του αρχηγού των παρτιζάνων, του Λιβέρι Μικουλίτσιν, που ευχαριστιόταν πολύ την συντροφιά του και του παραχωρούσε τη σκηνή του για να κοιμάται. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς αισθανόταν, όμως, βάρος από αυτή την αναγκαστική οικειότητα.»*

• **Σκηνή 334^η(2h:37':24'' - 2h:37':58'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η αντάρτικη ομάδα προχωρεί ταλαιπωρημένη και εξουθενωμένη μέσα στην παγωμένη και χιονισμένη λίμνη. Από απέναντι εμφανίζεται μια ομάδα εξαθλιωμένων γυναικόπαιδων που βαδίζει στο πουθενά.

• Σκηνή 335^η(2h:37':59'' - 2h:38':31'')(Εν μέρει συμβατή)

Μόλις πλησιάζουν η μια πλευρά την άλλη, ο πολιτικός κομισάριος των ανταρτών Ράζιν σταματά, κατεβαίνει από το άλογό του, ζυγώνει μια γυναίκα που φαίνεται τρομοκρατημένη, σχεδόν ψυχικά διαταραγμένη, και τη ρωτά που πάει, και γιατί προσπαθεί να το σκάσει. Αυτή απαντά αόριστα και φοβισμένα «στρατιώτες» και δείχνει πέρα μακριά.

Οι σκηνές 334 και 335 έχουν ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δωδέκατο Κεφ. 4, 5, 6, 7, και 8) που σε γενικές γραμμές έχουν ως εξής:

(4)Οι Κόκκινοι παρτιζάνοι όσο ασφαλείς και αν ένιωθαν μέσα στην τάιγκα, εν τούτοις θα έπρεπε να επιχειρήσουν κατά των Λευκών για λόγους στρατιωτικής επίδειξης. Πράγματι, μετά από σκληρές μάχες μερικών ημερών οι παρτιζάνοι κατέβαλαν τους Λευκούς, διέσπασαν τις τάξεις τους και πέρασαν στα νώτα τους. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να υπάρξει νέο κύμα προσφύγων, προκειμένου να αποφύγουν τις αντεκδικήσεις των Λευκών.

Οι Λευκοί, τέλος, έκλεισαν το ρήγμα και έτσι η μονάδα των παρτιζάνων που είχε επιτύχει τη διείσδυση, δεν είχε τώρα πια τη δύναμη να επιστρέψει στην τάιγκα. Οι γυναίκες φυγάδες εύκολα χάνονταν μέσα στην τάιγκα και οι άντρες, που στέλνονταν πίσω τους για να τις εντοπίσουν, χάνονταν και αυτοί, με αποτέλεσμα να ανατρέπονται τα σχέδια του Λιβέρι.

(5)Είχε αρχίσει να πέφτει διχόνοια στο στρατόπεδο των παρτιζάνων. Ο καιρός ήταν ό,τι χειρότερο μπορούσε να φανταστεί κανείς. Ένας άνεμος σφοδρός έτρεχε γρήγορα. Σε μια στιγμή όλη η έκταση της γης είχε σκεπαστεί από χιόνι. Μετά πάλι, με τον σφοδρό αέρα το χιόνι εξαφανιζόταν. Ο Λιβέρι έμαθε ότι οι γυναίκες φυγάδες, προκειμένου να

επιβιώσουν, είχαν ανοίξει 30 χιλιόμετρα δρόμο μέσα στην τάιγκα, κάτι που θα μπορούσε να βοηθήσει στρατηγικά τους Λευκούς. Μετά από αυτό ο Λιβέρι έδωσε αμέσως διαταγή να μετακινηθεί κάποια δύναμη, για να φυλάξει αυτόν το δρόμο.

(6)Ο χειμώνας προχωρούσε, οι μέρες μικραίνουν, σκοτείνιαζε πλέον από τις 5 το απόγευμα. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς επέστρεψε στο στρατόπεδο. Κοντά στο ύψωμα που βρισκόταν μια σουρβιά, άκουσε τη φωνή της Κουμπάριχα, που εκτελούσε χρέη κτηνίατρου, να σιγοτραγουδά ένα παλιό ρώσικο τραγούδι.

(7)Η Κουμπάριχα βοηθούσε με τα ξόρκια και τα μάγια της την άρρωση και καχεκτική αγελάδα της Αγκάφια, γυναίκας του Παμφίλ Παλίχ, και όλο αυτό στο σκηνικό το παρατηρούσε από μακριά ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς. Για μια στιγμή αυτός σκέφτηκε τη Λάρα. Πόσο την αγαπούσε! Τι όμορφη που ήταν! Δεν μπορούσε, όμως, να βρει τι ήταν αυτό που την έκανε να ξεχωρίζει. Ήταν έτσι, χάρη στην απaráμιλλη απλή και βιαστική γραμμή που τράβηξε ο δημιουργός ολόγυρά της με μια κίνηση και με αυτό το θεϊκό σχήμα παραδόθηκε η ψυχή της στα χέρια του.

(8)Ξαφνικά στον καταυλισμό είχε φτάσει ένας κουτσουρεμένος άντρας, τον οποίο είχαν στείλει επίτηδες οι Λευκοί, αφού πρώτα τον είχαν βασανίσει χωρίς έλεος, για να τρομοκρατήσουν όσους ακολουθούσαν τους παρτιζάνους. Ο Παμφίλ ταράχτηκε μόλις αντίκρουσε και άκουσε τον ακρωτηριασμένο άντρα να μιλά και να περιγράφει την τραγωδία του, λίγο πριν ξεψυχήσει. Μέσα στην απόγνωση του και την αγωνία του σάλεψε ο νους του και σκότωσε ο ίδιος τη γυναίκα του και τα τρία παιδιά του. Στο στρατόπεδο θεώρησαν ότι όλο αυτό ήταν θέμα παραφροσύνης και ενώ συζητούσαν τι να κάνουν με τον Παμφίλ, το χάραμα αυτός

εξαφανίστηκε από το στρατόπεδο, φεύγοντας σαν λυσσασμένο ζώο.

• **Σκηνή 336^η(2h:38':32'' - 2h:38':37'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Ράζιν ανεβαίνει πάλι στο άλογό του και δίνει το σύνθημα να συνεχίσουν την πορεία τους, ενώ τα εξαθλιωμένα γυναικόπαιδα εξακολουθούν και αυτά το δικό τους δρόμο.

• **Σκηνή 337^η(2h:38':38'' - 2h:38':53'')**(Επινοημένη)

Ο Ζιβάγκο κοντοστέκεται κοιτάζει πίσω του, κοιτάζει στον ουρανό, ο ήλιος φαίνεται αχνά μέσα από τα σύννεφα, αλλά του δίνει ένα μήνυμα ελπίδας και αμέσως αποφασίζει να μην προχωρήσει και να αλλάξει κατεύθυνση, προκειμένου να βρει το δρόμο για την οικογένειά του στο Βαρίκινο.

Το στοιχείο του περάσματος των φωτεινών ακτίνων μέσα από τα σύννεφα, που δίνει αισιοδοξία και ελπίδα στο Ζιβάγκο, έχει ληφθεί, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Ενδέκατο, Κεφ.7), που σε γενικές γραμμές έχει ως εξής:

Μια μέρα καθαρή και ηλιόλουστη μέρα ακουγόταν από το βάθος του στρατοπέδου ένας συγκεχυμένος ήχος. Ήταν ο ήχος που άφηνε πίσω της μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων.[...]. Τώρα η πομπή βρισκόταν πια σε πολύ μικρή απόσταση από το στρατόπεδο και στο δάσος είχαν αρχίσει οι προετοιμασίες για την απεγκατάστασή τους και την μετακίνησή τους προς την Ανατολή.

Ο ασυρματιστής έκαιγε κάποια άχρηστα έγγραφα του αρχείου του. «*Η φωτιά είχε ανάψει για τα καλά κι έκαιγε απέναντι στον ήλιο. Ο ήλιος φώτιζε ανάμεσα από τις διάφανες φλόγες με τον ίδιο τρόπο που φώτιζε ανάμεσα από τα πράσινα φυλλώματα του δάσους.[...]*».

Από τότε που ήταν μικρό παιδί ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς αγαπούσε να παρατηρεί το φλογερό ηλιοβασίλεμα στο δάσος. Τέτοιες στιγμές αισθανόταν πως άφηνε τις ακτίνες

του ήλιου να τον σπαθίζουν. Σαν κύμα ξεχυνόταν το δώρο του ζωντανού αυτού πνεύματος κι έπεφτε στο στήθος του, διαπερνούσε όλο το είναι του κι έβγαине στην πλάτη σχηματίζοντας ένα ζευγάρι φτερά».

• **Σκηνή 338^η(2h:38':54'' - 2h:39':19'') (Επινοημένη)**

Και ενώ το σώμα των Κόκκινων ανταρτών συνεχίζει την πορεία του, ο Γιούρι Ζιβάγκο, αφού εξακολουθεί να παραμένει ακίνητος για λίγες στιγμές πάνω στο άλογό του, στη συνέχεια, κάνει μεταβολή και αλλάζει κατεύθυνση με σκοπό να γυρίσει στο Βαρίκινο.

• **Σκηνή 339^η(2h:39':20'' - 2h:39':38'') (Εν μέρει συμβατή)**

Ο Ζιβάγκο, αρχικά, προχωρεί έφιππος στο δρόμο τού γυρισμού και χάνεται στον ορίζοντα.

• **Σκηνή 340^η(2h:39':39'' - 2h:39':55'') (Εν μέρει συμβατή)**

Στη συνέχεια, λόγω των κακουχιών του χειμώνα καταλήγει να περπατά πεζός μέσα στα χιόνια και στον παγωμένο αέρα, σε πολύ άθλια κατάσταση. Ο φακός τον δείχνει τώρα δίπλα σε συστοιχία τηλεγραφικών στύλων.

• **Σκηνή 341^η(2h:39':56'' - 2h:40':38'') (Εν μέρει συμβατή)**

Στο δρόμο του, ο Ζιβάγκο, βλέποντας αρκετά μακριά μπροστά του ένα ζευγάρι με παιδί να περπατούν, νομίζει μέσα σε παραίσθηση ότι είναι η Τόνια, ο πεθερός του και ο γιός του, ο Σάσα. Τρέχει αμέσως πίσω τους φωνάζοντας αναστατωμένος. Αυτοί, από τις κραυγές του μέσα στο χιονισμένο τοπίο, απομακρύνονται έντρομοι και κρύβονται σε ένα ξύλινο πρόχειρο καλυβάκι εκεί κοντά.

• **Σκηνή 342^η(2h:40':39'' - 2h:40':50'') (Επινοημένη)**

Όταν, επιτέλους, εξουθενωμένος τους φτάνει, ο άντρας τραβά μαχαίρι και τον απειλεί, ώστε να απομακρυνθεί. Ο

Ζιβάγκο διαπιστώνει ότι έχει κάνει τραγικό λάθος και απομακρύνεται αμέσως περίλυπος και απογοητευμένος.

Οι σκηνές 341 και 342 έχουν ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δωδέκατο, Κεφ. 9) που σε γενικές γραμμές έχει ως εξής: Είχε φτάσει καταχείμωνο με τις μεγάλες του παγωνιές.

Καθώς βάδιζε μια μέρα στο μονοπάτι ο γιατρός συνάντησε τυχαία τον Λιβέρι. Είχαν πολύ καιρό να συναντηθούν, και αυτός τον κάλεσε το βράδυ στο αμπρί του, για να του πει νέα που ενδιέφεραν και το γιατρό.

Όταν ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς πήγε το βράδυ στο αμπρί του Λιβέρι, αυτός του είπε ότι οι δικοί του είχαν φύγει από το Βαρίκινο και λογικά θα πρέπει να είναι ασφαλείς. Τον ενημέρωσε, επίσης, ότι οι Λευκοί είχαν πλέον συντριβεί σε όλα τα μέτωπα και δεν μπορούσαν πια να δημιουργήσουν προβλήματα.

Ο γιατρός έβαλε τη χλαίνη του και βγήκε από το αμπρί για λίγο να πάρει μια ανάσα. Όλα όσα έζησε το τελευταίο διάστημα σαν να σβήστηκαν από το μυαλό του.

«Το μυαλό του γέμισε από τις αναμνήσεις των αγαπημένων του που έδιωξαν όλες τις άλλες. Προσπάθησε να μαντέψει την τύχη τους, και μπροστά του πρόβαλαν εικόνες, η μια πιο φρικτή από την άλλη. Να η Τόνια που βαδίζει σ' ένα χωράφι μέσα σε χιονοθύελλα κρατώντας τον Σάσα αγκαλιά. Όλο και τον τυλίζει σε μια κουβέρτα, ενώ τα πόδια της βουτάνε στο βαθύ χιόνι.

Με πολλή δυσκολία προχωρεί, βάζοντας όλη της τη δύναμη, μα η θύελλα τη ρίχνει κάτω, σκοντάφτει, πέφτει και σηκώνεται, πολύ αδύναμη για να σταθεί στα πόδια της, ενώ ο αέρας τη δέρνει και το χιόνι τη σκεπάζει.[...].

Ο γιατρός σηκώθηκε για να ξαναμπει στο αμπρί. Ξαφνικά οι σκέψεις του λοξοδρόμησαν, μετάνιωσε, και δεν

επέστρεψε στον Λιβέριι. [...]. Η νύχτα ήταν καθαρή κι είχε πανσέληνο». Προχώρησε, αφού πέρασε το σκοπό, λέγοντας το σύνθημα και το παρασύνθημα, έφτασε στην αγαπημένη του σουρβιά, προχώρησε στη συνέχεια στο σημαδεμένο δέντρο, όπου είχε κρύψει τις αποσκευές του και τις προμήθειές του και άφησε για πάντα το στρατόπεδο.

• Σκηνή 343^η(2h:40':51'' - 2h:41':06'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο βρίσκεται στα όρια της εξάντλησης, σωστό κινούμενο ερείπιο· συνεχίζει όμως, και περπατά κατά μήκος και μέσα σε μια σιδηροδρομική γραμμή, την οποία, ευτυχώς, ως φαίνεται, είχε εντοπίσει στο παγωμένο και αφιλόξενο τοπίο της περιπλάνησής του. Περπατά με κλειστά μάτια, σχεδόν κοιμάται.

• Σκηνή 344^η(2h:41':07'' - 2h:41':23'')(Εν μέρει συμβατή)

Ξαφνικά ακούγεται ο ήχος ενός τρένου, που έρχεται από την αντίθετη κατεύθυνση με μεγάλη ταχύτητα και σφυρίζει.

Ο Γιούρι γουρλώνει τα μάτια του και μόλις την τελευταία στιγμή προφταίνει να πεταχτεί έξω από τις γραμμές. Όταν, στη συνέχεια, σηκώνεται με δυσκολία από το έδαφος, αναρωτιέται ξαφνιασμένος για το πού ακριβώς βρίσκεται. Έχει ήδη όμως φτάσει ανυποψίαστος στο σιδηροδρομικό σταθμό του Γιουριάτιν.

Ο Lean με αυτή τη σκηνή, ξαφνιάζει πάλι το θεατή ζωηρεύοντας την κινηματογραφική του αφήγηση, αλλά και να προτυπώσει κατά κάποιον τρόπο το άλλο τρένο, αυτό του Κομαρόφσκι, όπου από τον ίδιο σταθμό θα πάρει μακριά και για πάντα τη λατρεμένη Λάρα. Είναι σαν δίνει σημάδια στο θεατή, παρότι αυτός εκείνη τη στιγμή δεν μπορεί να τα αντιληφθεί, ότι τώρα μπορεί ο Γιούρι να επέζησε βιολογικά, αλλά σε λίγο καιρό με ένα άλλο τρένο, στον ίδιο σταθμό, δεν

θα τα καταφέρει και θα συντριβεί συναισθηματικά με την αναχώρηση της αγαπημένης του.

Τέλος, οι σκηνές από την 318 μέχρι και την 344 συνθέτουν μια εμφυλιο-πολεμική κινηματογραφική ακολουθία, στην οποία ο Γιούρι Ζιβάγκο εμφανίζεται να συμμετέχει, ως δρων πρόσωπο, εξ ανάγκης βεβαίως, καθόσον επιστρατευμένος από του Κόκκινους παρτιζάνους. Μια επιστράτευση, όμως, που έφερε σοβαρή περιδίνηση όχι μόνο στη δική τους ζωή αλλά και στις ζωές όλων των αγαπημένων του προσώπων.

• **Σκηνή 345^η(2h:41':24'' - 2h:41':46'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο, επειδή δεν είναι βέβαιος ότι τα κατάφερε, ρωτά με αγωνία το φρουρό του σταθμού που βρίσκεται στην αποβάθρα και κάποιον άλλον που πλησιάζει εκεί με περιέργεια, για να σιγουρευτεί, αν πράγματι βρίσκεται στο Γιουριάτιν. Αυτοί τον βεβαιώνουν θετικά. Αμέσως, ο γιατρός ρωτά για το Βαρίκινο και αυτοί του απαντούν ότι δεν υπάρχει πια κανείς εκεί και ότι οι Μοσχοβίτες έχουν ήδη φύγει. Ταράζεται από την είδηση, σκέφτεται για λίγο και παίρνει τις αποφάσεις του.

• **Σκηνή 346^η(2h:41':47'' - 2h:42':01'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Γιούρι Ζιβάγκο, μετά τις πληροφορίες για τους δικούς του, τραβά για το σπίτι της Λάρας.

• **Σκηνή 347^η(2h:41':02'' - 2h:42':22'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Όταν φτάνει στην είσοδο του κτηρίου, όπου βρίσκεται το διαμέρισμα της Λάρας, και βλέπει ένα πλήθος ποντικών να τρέχουν στους τοίχους και στη ξύλινη σκάλα, ταράζεται και είναι έτοιμος να καταρρεύσει από απελπισία, θεωρώντας πως θα έχει φύγει από εκεί και η Λάρα.

Το στοιχείο με τους ποντικούς έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ. 4): «*Το τρίξιμο της πόρτας, καθώς ξεκλείδωνε, προκάλεσε*

πανδαιμόνιο στο διαμέρισμα. Ο άδειος από την παρουσία ανθρώπων χώρος τον υποδέχτηκε με τον κρότο και τους θορύβους των τενεκέδων που αναποδογύριζαν και έπεφταν. Οι αρουραίοι έπεφταν με γδούπο στο πάτωμα και σκορπίζονταν προς όλες τις γωνιές.[...]

• **Σκηνή 348^η(2h:42':23'' - 2h:42':56'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Γιούρι κάνει απελπισμένα την κίνηση προς το γνωστό τούβλο και βρίσκει αναπάντεχα όχι μόνο το κλειδί, αλλά και ένα σημείωμα. Αμέσως τα παίρνει με τρελή λαχτάρα στα χέρια του και διαβάζει το σημείωμα της Λάρας, που τον πληροφορεί ότι έμαθε τον ερχομό του στην περιοχή και ότι έχει φύγει για το Βαρίκινο, με την ελπίδα να τον συναντήσει εκεί πέρα. Παρόλα αυτά, τον πληροφορεί ότι του έχει κρατήσει φαγητό στο σπίτι της.

Οι σκηνές: 345, 346, 347 και 348 σχετίζονται με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ.2) που σε γενικές γραμμές τα γεγονότα έχουν κάπως διαφορετικά, ως εξής:

Στο αναγνωστικό κοινό των εφημερίδων τοίχου, στο «Σπίτι με τα αγάλματα», εμφανίστηκε ένας κάτισχνος άντρας με άγρια όψη, που είχε καιρό να πλυθεί και γι' αυτό φαινόταν μαυριδερός, μ' ένα δισάκι στον ώμο κι ένα ραβδί. Η μακριά καστανή γενειάδα του είχε αρχίσει να ασπρίζει. Ήταν ο γιατρός Γιούρι Αντρέγιεβιτς Ζιβάγκο. Φορούσε ξένα κουρελιασμένα ρούχα που δεν τον ζέσταιναν. Πριν λίγο είχε μπει στην πόλη από την πλευρά των γραμμών του τρένου. Ήταν επικίνδυνο να κυκλοφορείς σε ερημικά μέρη.

Στο δρόμο του ο γιατρός είδε τον Τερέντι Γκαλούζιν, δεν είχε κάνει λάθος. Ο έφηβος Γκαλούζιν είχε μείνει πολύ ώρα λιπόθυμος μαζί με τους άλλους εκτελεσμένους από τον Λιβέρι, συνήλθε, σύρθηκε από τον τόπο εκτέλεσης και σώθηκε. Κρυβόταν για καιρό στα δάση, επούλωσε τις πληγές

του, άλλαξε επώνυμο και τώρα προσπαθούσε να φτάσει στους δικούς του και όταν συναντούσε ανθρώπους κρυβόταν.

Ήταν πια βράδυ παγερό, όταν έφτασε απέναντι από το «Σπίτι με τα αγάλματα». Το βλέμμα του ήταν καρφωμένο πάνω στα παράθυρα του πρώτου ορόφου του αντικρινού σπιτιού. Δεν κατάφερε να νικήσει την ταραχή του. «Διέσχισε το δρόμο, μπήκε από την κύρια είσοδο στον προθάλαμο κι άρχισε να ανεβαίνει τη γνωστή και τόσο αγαπημένη κεντρική σκάλα[...]. Αποφάσισε να ψάξει στην τρύπα[...] και χτύπησε με το πόδι του τον τοίχο, μήπως και βρει με το χέρι του μες την τρύπα κανένα αρουραίο. Δεν είχε την ελπίδα να ανακαλύψει κάτι στη συνηθισμένη θέση. Ένα τούβλο σκέπαζε την τρύπα.

Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς έβγαλε το τούβλο και έχωσε μέσα το χέρι του. Τι θαύμα! Το κλειδί κι ένα σημείωμα. Ένα σημείωμα αρκετά εκτενές, γραμμένο πάνω σ' ένα μεγάλο χαρτί.[...] Διάβασε γρήγορα: "Θεέ μου, τι ευτυχία! Λένε πως είσαι ζωντανός και πως βρέθηκες. Σε είδαν στα περίχωρα κι έτρεξαν να μου το πουν. Σκέφτηκα, πως θα πήγαινες στο Βαρίκινο, πάω κι εγώ εκεί μαζί με την Κάτενκα να σε βρούμε. Για κάθε ενδεχόμενο άφησα το κλειδί στο γνωστό σημείο. Περίμενέ με να γυρίσω και μη φύγεις καθόλου[...]"[...] Δεν είχε χρόνο για σκέψεις.[...]. Έπρεπε να προλάβει όσο είχε φως. Μια από τις έγνοιες του ήταν να κατατοπιστεί σχετικά με τα τοιχοκολλημένα διατάγματα. Οι καιροί δεν σήκωναν αστεία. Θα μπορούσε κανείς μες την άγνοιά του να πληρώσει με τη ζωή του την ακούσια παράβαση κάποιας υποχρεωτικής απόφασης. Κατέβηκε κάτω στο δρόμο, χωρίς να ξεκλειδώσει την πόρτα, και με το δισάκι του περασμένο στον ώμο πλησίασε τον τοίχο κατά μήκος του οποίου ήταν τοιχοκολλημένα τα κάθε λογής έντυπα.»

• Σκηνή 349^η(2h:42':57'' - 2h:44':03'')(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Γιούρι ξεκλειδώνει και μπαίνει στο άδειο διαμέρισμα της Λάρας. Φέρνει ένα γύρω το βλέμμα του με ανακούφιση και κρεμά το κλειδί στη θέση του. Βλέπει, στη συνέχεια, με ευχαρίστηση το φλυτζάνι τσαγιού που είναι στο τραπέζι για αυτόν.

Ακολουθώς μπαίνει στην αγαπημένη κρεβατοκάμαρα και μόλις στέκεται μπροστά στον καθρέφτη του κομό και βλέπει το πρόσωπό του, ύστερα από τόσο καιρό, σοκάρεται από την εικόνα του και τρομάζει. Προσπαθεί, όπως - όπως να σουλουπώσει τα μαλλιά του και τα γένεια του, που είναι σχεδόν καλυμμένα από μισολιωμένο πάγο, νιώθει ένα σφίξιμο στο στήθος του και εξαντλημένος καταρρέει.

Η σκηνή αυτή στηρίζεται στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ.4): «Ξανανέβηκε τη σκάλα κι άρχισε να ξεκλειδώνει την πόρτα του διαμερίσματος της Λάρας.[...]. Το τρίξιμο της πόρτας καθώς ξεκλείδωνε προκάλεσε πανδαιμόνιο στο διαμέρισμα.[...]. Οι αρουραίοι έπεφταν με γδούπο στο πάτωμα και σκορπίζονταν προς όλες τις γωνίες. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς σιχάθηκε το ίδιο το αίσθημα της αδυναμίας του να μην μπορεί ν' αντιδράσει μπροστά σ' αυτή την αηδιαστική εικόνα.[...]. Το φως μέσα κι έξω από το δωμάτιο ήταν το ίδιο άγουρο, αγίνωτο εσπερινό φως της πρώιμης άνοιξης.[...] Μόνο μια μικρή διαφορά υπήρχε. Στο υπνοδωμάτιο της Λάρας, εκεί όπου βρισκόταν τώρα ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς, έκανε περισσότερο κρύο απ' ό,τι έξω, στην οδό Κουπετσέσκαγια.[...] Προτού εγκατασταθεί εδώ, ήθελε να κουρευτεί και να ξυρίσει τη γενειάδα του.[...] Κι ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς δεν είχε δικό του ξυράφι. Ένα ψαλίδι, αν βρισκόταν στο σπίτι της Λάρας, θα μπορούσε να

τον βγάλει από τη δύσκολη θέση. Έψαξε βιαστικά στην τουαλέτα της, αλλά δεν βρήκε τίποτα.[...]».

• **Σκηνή 350^η(2h:44':04'' - 2h:44':24'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Γιούρι βρίσκεται σε παραίσθηση, βλέπει πάλι τη σκηνή μέσα στο χιονισμένο τοπίο με το ζευγάρι και το παιδί, και ενώ φωνάζει πάλι: «*Τόνια, Τόνια*», ακούει στο βάθος του μυαλού του: «*Γιούρι - Γιούρι*». Είναι η αγαπημένη φωνή της Λάρας, που έχει πια φτάσει στο σπίτι, έχει βρεί σε άθλια κατάσταση τον Ζιβάγκο και τον περιποιείται με αφοσίωση και αγάπη για να συνέλθει από την όλη ταλαιπωρία.

Ο Lean εδώ κάνει πάλι ένα αριστοτεχνικό πέρασμα από τη μια σκηνή στην άλλη, από τη μια κατάσταση του Ζιβάγκο στην άλλη.

• **Σκηνή 351^η(2h:44':25'' - 2h:44':56'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Ζιβάγκο ξαπλωμένος στο κρεβάτι ξυπνά από την παραίσθηση και βλέπει με ανακούφιση το πρόσωπο της Λάρας που στέκεται από πάνω του με βλέμμα λαχτάρας και αφοσίωσης. Αυτή τον πληροφορεί ότι οι δικοί του άνθρωποι είναι ασφαλείς στη Μόσχα. Ξαφνικά ακούγονται πυροβολισμοί από εκτελέσεις που γίνονται στο Γιουριάτιν.

Σύμφωνα με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ. 7, 8 και 9) και σε γενικές γραμμές:

(7)Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ανέβαινε για τρίτη φορά τα μαντεμένα σκαλοπάτια για το διαμέρισμα της Λάρας, αλλά αυτή τη φορά ήταν ανακουφισμένος, γιατί είχε μάθει ότι η οικογένειά του βρισκόταν στη Μόσχα. Μόλις μπήκε στο διαμέρισμα η πρώτη του δουλειά ήταν να κλείσει τις τρύπες, για να εξασφαλιστεί από τα ποντίκια, που έπεφταν από παντού και έτρεχαν να κρυφτούν, ώστε να μπορέσει να κοιμηθεί χωρίς πρόβλημα.

Στη συνέχεια, άναψε τη σόμπα που υπήρχε στο διαμέρισμα και από τις σφραγίδες πάνω σε κάποια ξύλα κατάλαβε ότι ο Ανφίμ Γιεφίμοβιτς Σαμντεβιάτοφ γνώριζε τη Λάρα και γι' αυτό την προμήθευε με ξύλα. Αμέσως, άναψε μια τυφλή ζήλεια για τη Λάρα. Οι σκέψεις του πηδούσαν τότε στην οικογένειά του και τότε στη Λάρα και τον Σαμντεβιάτοφ.

Και ενώ καθόταν κοντά στη σόμπα και απολάμβανε τη ζεστασιά της, έβγαλε το τσακισμένο σημείωμα της Λάρας, το άνοιξε και διαπίστωσε πως το φύλλο ήταν γραμμένο και από την πίσω πλευρά. Ίσιωσε το χαρτί και στο τρεμάμενο φως της αναμμένη σόμπας διάβασε: *«Για τους δικούς σου, θα ξέρεις. Είναι στη Μόσχα. Η Τόνια έκανε κοριτσάκι»*. Ακολουθούσαν κάτι σβησμένες γραμμές κι ύστερα: *«Τα έσβησα, γιατί είναι ανόητο να γράφω εδώ. Θα τα πούμε οι δυό μας. Βιάζομαι, τρέχω να βρω άλογο. Δεν έχω ιδέα τι θα κάνω, αν δεν βρω. Θα είναι δύσκολο για την Κάτενκα... »*.

(8)Όταν τα ξύλα κάηκαν στη σόμπα, έφαγε λίγο και νύσταξε. Ξάπλωσε στον καναπέ και κοιμήθηκε βαθιά. Στον ύπνο του είδε δυο όνειρα το ένα μετά το άλλο. Στο πρώτο όνειρο ήταν ο γιός του, ο Σάσενκα. Τους χώριζε μια γυάλινη κλειδωμένη πόρτα.

Πίσω από το Σάσενκα έπεφτε με θόρυβο και βοή ένα καταρράχτης, λες και ερχόταν εκεί ένα άγριο φαράγγι, απ' όπου έτρεχε παράφορα ένα ορμητικό ρεύμα συσσωρεύοντας επί αιώνες κρύο και σκοτάδι, καταβρέχοντας το παιδί που τρόμαζε και φώναζε, αλλά τις φωνές του κάλυπτε η βουή των νερών.

Ο Ζιβάγκο όμως τις διάβαζε στα χείλη του γιού του ως *«Πατερούλη! πατερούλη!»*. Στο δεύτερο όνειρο ήταν πολύς κόσμος σε ένα μεγάλο διαμέρισμα. Η Λάρα έτρεχε ντυμένη ατημέλητα κι αυτός την ακολουθούσε ενοχλητικά κατά πόδας προσπαθώντας να της εξηγήσει κάτι, ενώ εκείνη δεν

είχε χρόνο να ακούσει τις εξηγήσεις του. Φαινόταν ψυχρή, απόμακρη και ταυτόχρονα ελκυστική.

(9) Πάλι κοιμήθηκε και ξύπνησε. Κάποια στιγμή του φάνηκε πως άκουγε φωνές από κάπου πολύ κοντά. Απελπίστηκε πιστεύοντας ότι είχε αρχίσει να τρελαίνεται. «Και ξαφνικά συνειδητοποίησε πως δεν ονειρεύεται, αλλά στ' αλήθεια είναι γδυτός, λουσμένος, φοράει καθαρό πουκάμισο και δεν είναι ξαπλωμένος πάνω στον καναπέ, αλλά σ' ένα στρωμένο κρεβάτι και μπλέκει με τα δικά του μαλλιά τα δικά της και με τα δικά του δάκρυα τα δικά της κι εκείνη κλαίει μαζί του και κάθεται δίπλα του στο κρεβάτι, και σκύβει πάνω του, η Λάρα. Κι αυτός από την τόση ευτυχία χάνει τις αισθήσεις του.»

• **Σκηνή 352^η(2h:44':57'' - 2h:45':04'')**(Επινοημένη)

Η Λάρα απομακρύνεται προς στιγμή, κατευθύνεται προς το παράθυρο και κλείνει την κουρτίνα, σαν να θέλει με αυτό τον τρόπο να προστατευθούν, καθώς έξω έχει νυχτώσει.

• **Σκηνή 353^η(2h:45':05'' - 2h:45':17'')**(Επινοημένη)

Την ίδια ώρα έξω από το σπίτι της Λάρας, στη γωνία του δρόμου, στέκεται ένας άνθρωπος μέσα στο κρύο και το χιόνι, σαν κάτι να κατασκοπεύει, σαν κάτι να θέλει, σαν κάτι να περιμένει. Ίσως και να είναι κάποιος Μπολσεβίκος που παρακολουθεί τις κινήσεις της Λάρας, καθώς δεν έχει πάψει να είναι η γυναίκα του Στρέλνικοφ.

• **Σκηνή 354^η(2h:45':18'' - 2h:45':28'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι κάτω από τη μεγάλη περιποίηση της Λάρας αρχίζει σιγά - σιγά να συνέρχεται. Σηκώθηκε πια από το κρεβάτι. Περπατά μέσα στο δωμάτιο και προσπαθεί να αναλάβει τις δυνάμεις του από τις τλαιπωρίες των ποδιών του. Δίπλα του η αγαπημένη του Λάρα καθαρίζει με σχολαστικότητα το τραπέζι.

• Σκηνή 355^η(2h:45':29'' - 2h:46':19'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο αμέσως μετά, κάθεται σε μια καρέκλα, για να ξαποστάσει από τη σωματική του άσκηση. Τραβά τη Λάρα τρυφερά κοντά του κι αυτή του λέει ότι έχει ένα γράμμα από τη γυναίκα του, από τη Μόσχα. Το κρατούσε ήδη τρεις μήνες, για να του το δώσει, αλλά και αυτό έκανε άλλους τρεις μήνες να φτάσει. Τον πληροφορεί ότι, όταν χάθηκε, η Τόνια τον αναζήτησε στο Γιουριάτιν και μετά από πληροφορίες έφτασε σ' αυτήν, για να μάθει περισσότερα. Της φάνηκε ότι η Τόνια είναι πολύ καλή γυναίκα.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ. 18): *«Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς σήκωσε από το γράμμα τα αφηρημένα, χωρίς δάκρυα μάτια του που δεν κοιτούσαν πουθενά, που ήταν στεγνά από τον πόνο, αδειασμένα από το μαρτύριο. Δεν έβλεπε τίποτα γύρω του, δεν συνειδητοποιούσε τίποτα. [...] Αναστέναξε ασυνείδητα και έπιασε το στήθος του. Ένιωσε πως έχανε τις αισθήσεις του, έκανε μερικά ασταθή βήματα προς τον καναπέ και σωριάστηκε αναίσθητος.»*

Ο Lean, βεβαίως, στήνει εδώ διαφορετικά και επιτυχημένα την όλη αυτή σκηνή. Δεν βάζει δηλαδή τον Γιούρι να διαβάζει όρθιος το γράμμα και μετά να σωριάζεται στον καναπέ, αντιγράφοντας πιστά το μυθιστόρημα. Αντ' αυτού, βάζει το Γιούρι να κάνει απλούς βηματισμούς, για τα ταλαιπωρημένα πόδια του, μέσα στο δωμάτιο· κατόπιν να κάθεται, κουρασμένος καθώς είναι, στην καρέκλα, για να αναπαυθεί, και μετά τη Λάρα να του δίνει το γράμμα της Τόνιας.

Στη συνέχεια, αφού διαβάζει το γράμμα, όπως φαίνεται στην επόμενη σκηνή 356^η, γυρίζει συντετριμμένος και με

απόγνωση προς το παρακείμενο τραπέζι, όπως φαίνεται στη μεθεπόμενη 357^η σκηνή.

• **Σκηνή 356^η(2h:46':20'' - 2h:47':25'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι ανοίγει το γράμμα με αγωνία. Μαθαίνει ότι έχει αποκτήσει μια κορούλα που την ονομάζουν Άννα, ότι λείπει πολύ στο γιό του, τον Σάσα, που έχει μεγαλώσει και ψηλώσει, ότι θα τους διώξουν στο Παρίσι και ότι δεν είναι σίγουρη, εάν θα επιτρέψουν στο Ζιβάγκο να πάει μαζί τους και, τέλος, ότι η Λάρα της έκανε πολύ καλή εντύπωση.

• **Σκηνή 357^η(2h:47':26'' - 2h:47':47'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι είναι συντετριμμένος, γυρίζει με απόγνωση το πρόσωπό του προς το παρακείμενο τραπέζι. Η Λάρα είναι και αυτή στενοχωρημένη, τον πλησιάζει, για να τον παρηγορήσει και του δείχνει την μπαλαλάικα, που είχε αφήσει η Τόνια πριν φύγει για τη Μόσχα. Με αυτό το σημάδι φαίνεται ότι οι δρόμοι του Ζιβάγκο και της οικογένειάς του έχουν πια χωρίσει εντελώς.

Σχετικά με τις παραπάνω σκηνές: 355, 356 και 357 και αναφορικά με την επίδοση του γράμματος στο Ζιβάγκο τα πράγματα στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τρίτο, Κεφ. 18) εξελίσσονται διαφορετικά. Συγκεκριμένα σε γενικές γραμμές: Δυο καρακάξες είχαν έρθει στην αυλή του σπιτιού της Λάρας και περπατούσαν. Ο γιατρός, που πλησίασε κάποια στιγμή το παράθυρο, τις είδε και σκέφτηκε ότι προμηνύουν χιόνι. Η Σίμα, όμως, που είδε και αυτή τις καρακάξες, είπε στη Λάρα ότι είναι σημάδι επίσκεψης κάποιου στο σπιτικό τους ή άφιξη κάποιου ταχυδρομικού γράμματος.

Δεν πέρασε πολλή ώρα και το κουδούνι της εξώπορτας κτύπησε. Ήταν η Γλαφίρα Σεβερίνοβα, που έφερνε ένα γράμμα για το γιατρό Ζιβάγκο. Ήταν από τη Μόσχα, έκανε

πέντε μήνες να φτάσει στο Γιουριάτιν και δεν μπορούσαν να εντοπίσουν τον παραλήπτη. Ευτυχώς, όμως, αυτή τον γνώριζε, γιατί τον είχε ξυρίσει και κουρέψει.

Το γράμμα ήταν από την Τόνια, δόθηκε αμέσως στο γιατρό και άρχισε αυτός με αγωνία να το διαβάζει. Η Τόνια τον πληροφορούσε ότι το παιδί που περίμενε ήταν κόρη και ότι την είχαν βαπτίσει Μάσα, το όνομα της μητέρας του Ζιβάγκο. Και το κυριότερο, αυτή, ο πατέρας της Αλεξάντερ Γκρομικό μαζί με τα παιδιά τους Σάσενκα και Μάσα εξορίζονταν στο εξωτερικό, στο Παρίσι, και σίγουρα, αν έφτανε, μετά από αυτό το γράμμα, και αυτός έγκαιρα στη Μόσχα, θα έφευγε μαζί τους στο εξωτερικό. Ήθελε να πιστεύει ότι στο μέλλον, θα τα κατάφερνε και ο Γιούρι να ταξιδέψει στο εξωτερικό, για να τους βρει και να ζήσουν πάλι όλοι μαζί ευτυχισμένοι.

Του έγραφε, επίσης, ότι τον αγαπούσε παρότι πίστευε ότι εκείνος δεν την αγαπούσε το ίδιο. Δεν τον κατηγορούσε όμως για τίποτα, δεν του απέδιδε μομφή και τον παρότρυνε να φτιάξει τη ζωή του, όπως αυτός ήθελε, αρκεί να ήταν καλά.

Τέλειωνε το γράμμα της γνωρίζοντάς του ότι όχι μόνο είχε συναντήσει τη Λάρα, στο Γιουριάτιν, αλλά επίσης ότι η Λάρα την είχε βοηθήσει σε πολλές περιπτώσεις καθώς και στη γέννα της. Θεωρούσε ότι η Λάρα ήταν καλός άνθρωπος, αλλά διαφορετικός τύπος από την ίδια.

Ο Γιούρι σήκωσε το βλέμμα του αφηρημένα, χωρίς δάκρυα, αλλά με πολύ πόνο, σχεδόν μαρτύριο. Έξω είχε αρχίσει να χιονίζει. Αναστέναξε, έπιασε το στήθος του, έκανε μερικά ασταθή βήματα και σωριάστηκε στον καναπέ.

• **Σκηνή 358^η(2h:47':48'' - 2h:48':15'')**(Εν μέρει συμβατή)

Έξω είναι πια νύχτα και μέσα σε χιονοθύελλα ένας άντρας κουκουλωμένος και σκυφτός προχωρά αυτή τη φορά με

βαρύ βήμα προς το σπίτι της Λάρας. Η Λάρα, ως από ένστικτο, την ίδια στιγμή πλησιάζει το παράθυρο και βλέπει έξω από το σπίτι της μian άγνωστη φιγούρα που πλησιάζει και αρχίζει να φοβάται. Τρέχει τρομοκρατημένη να μιλήσει στο Γιούρι, που εκείνη τη στιγμή τακτοποιεί την ξυλόσομπα.

Την προσέγγιση αυτή του Κομαρόφσκι στο σπίτι της Λάρας ο σκηνοθέτης την επινοεί παίρνοντάς την από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 1): *«Είχε μπει ο χειμώνας. Μεγάλες νιφάδες χιονιού έπεφταν στη γη. Ο Γιούρι Αντρέγεβιτς μόλις είχε γυρίσει από το νοσοκομείο. “Ήρθε ο Κομαρόφσκι”, είπε η Λάρα με χαμηλή βραχνιασμένη φωνή βγαίνοντας να τον προϋπαντήσει. Στεκόταν στον προθάλαμο. Έδειχνε καταβεβλημένη.[...] “Πέρασε το πρωί και είπε ότι θα έρθει το βράδυ”».*

• **Σκηνή 359^η(2h:48':16'' - 2h:48':41'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο άγνωστος άντρας ανεβαίνει αργά και βαριά τη σκάλα και τη στιγμή που η Λάρα ανοίγει την πόρτα, για να δει τι συμβαίνει, ο άγνωστος άντρας εισβάλλει απρόσκλητος. Είναι ο Κομαρόφσκι!

• **Σκηνή 360^η(2h:48':42'' - 2h:49':56'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Κομαρόφσκι τους ζητάει να περάσει, και χωρίς οι ένοικοι του σπιτιού να του το επιστρέψουν, αυτός εισέρχεται, βλέπει το Ζιβάνγκο (ανταγωνιστή του) και του τονίζει τη σωματική του κατάπτωση. Στη συνέχεια, κοπλιμεντάρει τη Λάρα (το αντικείμενο του πόθου του) και αφού κοιτάζεται για λίγο στον καθρέφτη, θρονιάζεται στον καναπέ και τους ανακοινώνει ότι έρχεται από τη Μόσχα, κατευθύνεται προς το Βλαδιβοστόκ και τους προσφέρει τη βοήθειά του.

Εκείνοι αρνούνται τη βοήθειά του. Ο Κομαρόφσκι τους τονίζει ότι ο Ζιβάγκο κινδυνεύει, διότι είναι λιποτάκτης, η οικογένειά του είναι μπλεγμένη με εμικρέδες στο Παρίσι και, κυρίως, για την αντιδραστική του ποίηση και στάση. Ο Γιούρι εξακολουθεί να είναι ανένδοτος, η Λάρα, όμως, φαίνεται προς στιγμή να κάμπτεται.

• Σκηνή 361^η (2h:49':57'' - 2h:52':29'') (Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Κομαρόφσκι ανασηκώνεται από τον καναπέ, βγάζει από την τσέπη του ένα μπουκάλι με βότκα και λέει στη Λάρα να φέρει τρία ποτήρια. Ο Γιούρι αρνείται, η Λάρα όμως του λέει ότι τα πράγματα είναι σοβαρά και πρέπει τουλάχιστον να τον ακούσουν τι θα τους πει. Φέρνει λοιπόν τρία ποτήρια, ο Κομαρόφσκι τα γεμίζει βότκα. Η Λαρίσα αφήνει το ποτήρι της και πηγαίνει και στέκεται δίπλα στο Γιούρι.

Ο Κομαρόφσκι τους κάνει γνωστό ότι η Λάρα κινδυνεύει εξαιτίας του γάμου της με τον Στρέλνικοφ· ότι ο ίδιος έχει διοριστεί υπουργός Δικαιοσύνης από τους Μπολσεβίκους στο ανεξάρτητο κρατίδιο στην Ανατολική ακτή και ότι, τέλος, μπορεί να τους βοηθήσει να πάνε στο Βλαδιβοστόκ και από εκεί να φύγουν, για όπου αλλού θέλουν.

Ο Γιούρι και η Λάρα αρνούνται και πάλι τη βοήθειά του και ο Κομαρόφσκι εκνευρίζεται. Επικαλείται τη σωτηρία της Κάτιας και για να δείξει το πολύ μεγάλο του ενδιαφέρον, βγάζει μια ποσότητα ζάχαρης που προορίζει για το παιδί της. Η Λάρα αρνείται να παραλάβει τη ζάχαρη και ο Κομαρόφσκι γίνεται έξαλλος και επιθετικός, επειδή με αυτόν τον τρόπο η Λάρα τον αγνοεί.

Το στοιχείο της ζάχαρης έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Πρώτο, Μέρος Έκτο, Κεφ. 16): «[...] Η γυναίκα του του έδινε να τρώει άσπρο ψωμί με βούτυρο και να πίνει τσάι με

ζάχαρη και καφέ. Είχε ξεχάσει πως τέτοια πράγματα ήταν αδύνατο να βρεθούν εκείνη την εποχή κι απολάμβανε τη νοστιμιά του φαγητού σα να ήταν ποίηση και παραμύθι[...]

• **Σκηνή 362^η (2h:52':30'' - 2h:53':28'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο οργίζεται από την υβριστική και αγενή συμπεριφορά του ακάλεστου επισκέπτη, τον αρπάζει βίαια και τον πετά έξω από το σπίτι με τόση μανία που ο Κομαρόφσκι σκοντάφτει και σωριάζεται στη σκάλα· και όταν αυτός φτάνει στο δάπεδο της εισόδου, βρίζει για την απόρριψη της βοήθειάς του, και φωνάζει δυνατά μέσα στη νύχτα ότι και αυτοί είναι φτιαγμένοι από την ίδια πάστα και δεν είναι καλύτεροί του.

Αναφορικά με τις σκηνές: 358, 359, 360, 361 και 362 (επίσκεψη Κομαρόφσκι) τα πράγματα στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 1 και 2) σε γενικές γραμμές συμβαίνουν ως εξής:

(1) Είχε μπει ο χειμώνας. Μόλις ο Γιούρι γύρισε από το νοσομείο όπου εργαζόταν, η Λάρα του ανακοίνωσε ότι το πρωί είχε έρθει στο σπίτι ο Κομαρόφσκι, και τον ζητούσε. Ήθελε να του μιλήσει, γιατί θεωρούσε ότι κινδύνευαν και οι τρεις τους, δηλαδή, ο Πάσα, ο Γιούρι και η Λάρα, και βεβαίως η κόρη της Κάτενκα. Αρχικά ο Γιούρι αρνήθηκε να τον δεχτεί, αλλά μετά από παράκληση της Λάρας συμφώνησε.

Η Λάρα ετοίμασε την τραπεζαρία των ιδιοκτητών του σπιτιού, για να τον υποδεχτούν εκεί. «Ο Κομαρόφσκι, εισέβαλε στο σπίτι από το σκοτάδι του Δεκεμβρίου σκεπασμένος απ' την κορφή ως τα νύχια με χιόνι. Κομμάτια χιόνι έπεφταν από τη γούνα, το σκούφο και τις γαλότσες του κι έλιωναν πλημμυρίζοντας το πάτωμα[...]

Ο Γιούρι τον προειδοποίησε ότι ήταν η Λάρα που τον παρακάλεσε, για να τον ακούσει. Υποχώρησε στην παράκλησή της και η συνομιλία τους ήταν ακουσίως αναγκαστική. Ο Κομαρόφσκι μετά την ψυχρή υποδοχή του Γιούρι Αντρέγιβιτς μπήκε στην ουσία της συζήτησης. Τους είπε:

«Βαδίζετε στο χείλος του γκρεμού. Αν δεν αποτραπεί με κάποιον τρόπο ο κίνδυνος, οι μέρες της ελευθερίας σας, ίσως και της ίδιας της ζωής σας είναι μετρημένες», και απευθυνόμενος προς το Γιούρι του τόνισε: «[...]Το να κάνετε του κεφαλιού σας, να παίζετε τη ζωή σας κορώνα - γράμματα είναι απολύτως δικό σας και σεβαστό δικαίωμα. Από την άλλη η Λαρίσα Φιόντοροβνα είναι άνθρωπος με υποχρεώσεις. Είναι μητέρα. Έχει στα χέρια της τη ζωή ενός παιδιού, την τύχη του. Δεν της επιτρέπεται να ονειρεύεται, να πετάει στα σύννεφα».

Ο Κομαρόφσκι πέρασε στην πρότασή του. Στο Πριμόριε, στον Ειρηνικό ωκεανό συναθροίζονταν οι πολιτικές δυνάμεις, που είχαν μείνει πιστές στην ανατραπείσα Προσωρινή Κυβέρνηση.

Οι σοβιετικές αρχές έκλειναν τα μάτια στην ίδρυση αυτής της Δημοκρατίας της Άπω Ανατολής. Του είχαν λοιπόν προτείνει, κάποιοι παράγοντες του παλαιού καθεστώτος, να αναλάβει τη θέση του Υπουργού Δικαιοσύνης στην Κυβέρνηση αυτή. Είχε δεχτεί και γι' αυτό κατευθυνόταν προς τα εκεί.

Θα μπορούσε να τους πάρει μαζί του μέχρις εκεί, οπότε στη συνέχεια ο Γιούρι θα μπορούσε να βρεθεί με τους δικούς του στο Παρίσι. Επίσης, υποσχέθηκε ότι θα έκανε συγκεκριμένες ενέργειες, προκειμένου να διασώσει και τον Πάσα Αντίποφ.

Ο Γιούρι Ζιβάγκο αρνήθηκε τη βοήθεια του Κομαρόφσκι κι άφησε τη Λάρα να πάρει η ίδια τις αποφάσεις της για τη

ζωή της, για τον Πάσα και την κόρη της. Η Λάρα, όμως, αρνιόταν να φύγει με τον Κομαρόφσκι, χωρίς να έχει μαζί της τον Γιούρι Άντρέγιβιτς. *«Σε όλη τη διάρκεια της συζήτησης ο Κομαρόφσκι έπινε το αραιωμένο οινόπνευμα που είχε φέρει από το εργαστήριο ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς, μασουλούσε τις πατάτες και είχε αρχίσει να μεθάει.»*

(2) Η ώρα είχε περάσει κι η συνεχόμενη ομιλία του Κομαρόφσκι τους είχε κουράσει. Η Λάρα του πρότεινε το χέρι για χαιρετισμό και του είπε, χωρίς να κρύβει την αντιπάθειά της: *«Είναι αργά. Καιρός είναι να πηγαίνετε. Θέλω να κοιμηθώ».*

Ο Κομαρόφσκι ζήτησε να φιλοξενηθεί, γιατί δεν είχε πού να μείνει εκείνο το βράδυ. Η Λάρα μετά την αρχική της άρνηση να τον φιλοξενήσει, του απάντησε ότι ο μόνος χώρος που θα μπορούσαν να του παραχωρήσουν για το βράδυ ήταν το δωμάτιο με τα ποντίκια. Αυτός απάντησε ότι δεν φοβάται τους αρουραίους και δέχτηκε να κοιμηθεί σε αυτό το δωμάτιο.

• Σκηνή 363^η (2h:53':29'' - 2h:54':36'')(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι και η Λάρα αγκαλιασμένοι στο κρεβάτι συζητούν και προβληματίζονται για το τι πρέπει να πράξουν. Να φύγουν με το τρένο; Θα συλληφθούν. Να παραμείνουν στο Γιουριάτιν, περιμένοντας μέρα τη μέρα τη σύλληψή τους; Και αυτό δεν είναι λύση.

Ο Γιούρι, τέλος, προτείνει να φύγουν για το Βαρίκινο και να ζήσουν ευτυχισμένα τις υπόλοιπες μέρες τους, μέχρι να τους συλλάβουν, οπότε και θα χωριστούν αναγκαστικά για πάντα.

• **Σκηνή 364^η(2h:54':37'' - 2h:55':15'')**(Εν πολλοίς συμβατή)
Με ένα έλκηθρο ο Γιούρι, η Λάρα και η μικρή Κάτια, μαζί με τις αποσκευές τους, ταξιδεύουν χαρούμενοι και ευτυχημένοι στο χιονισμένο δρόμο για το Βαρίκινο.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο Κεφ.4): *«Το έλκηθρο ανεβοκατέβαινε σαν βάρκα, βουτώντας στις λακκούβες του δρόμου. Η Κάτια και η Λάρα έσφιγγαν τις γούνες τους πάνω τους. Στις απότομες στροφές φώναζαν και γελούσαν ασυγκράτητα[...]»*. Φτάνουν κάποτε και σταματούν μπροστά από το κεντρικό σπίτι που ήταν επιταγμένο.

• **Σκηνή 365^η(2h:55':16'' - 2h:55':29'')**(Εν μέρει συμβατή)
Η Λάρα κοιτάζει με δέος το κεντρικό κτήριο, ενώ ο Γιούρι βλέπει το σπιτάκι όπου έζησε με την Τόνια, τον Σάσα και τον πεθερό του και αποφασίζει να μην εγκατασταθούν εκεί. Παίρνει λοιπόν την πρωτοβουλία και παραβιάζει το επιταγμένο σπίτι, αδιαφορώντας για τις τυχόν συνέπειές τους.

Αναφορικά με τις σκηνές: 364 και 365, στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο. Κεφ.4) τα πράγματα συμβαίνουν σε γενικές γραμμές ως εξής: Ο Γιούρι και η Λάρα έφυγαν από το Γιουριάτιν τα χαράματα μιας γκρίζας χειμωνιάτικης μέρας. Ο γιατρός συγκρατούσε με τα χαλινάρια τη Σαβράσκα, το ξανθό κατσαρό αλογάκι του Σαμντεβιάτοφ που ορμούσε μπροστά.

Όταν έφτασαν στο Βαρίκινο ο ήλιος δεν είχε δύσει ακόμα. Σταμάτησαν στο σπίτι των Ζιβάγκο που βρισκόταν πριν από το σπίτι των Μικουλίσιν. Μπήκαν στο σπίτι και είδαν τις καταστροφές. Οι μνήμες του Γιούρι από το σπίτι αυτό έκαναν την κατάσταση πιο δύσκολη. Έτσι αποφάσισαν να προχωρήσουν και να ερευνήσουν το σπίτι των Μικουλίσιν.

• **Σκηνή 366^η(2h:55':30'' - 2h:56':01'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει εσωτερικά στην εντυπωσιακή σάλα του σπιτιού, που είναι τώρα καλυμμένη με κρύσταλλα πάγου. Ο Γιούρι ανοίγει αμέσως την εξώθυρα και εισέρχεται μαζί με τη Λάρα. Μένουν έκθαμβοι.

Η σκηνή αυτή σχετίζεται με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 5): «[...] Μπήκαν στο σπίτι το ίδιο βιαστικά όπως και στο προηγούμενο, χωρίς να βγάλουν τα ρούχα τους, και με τις γούνες τους σκούφους και τις μπότες και προχώρησαν προς τα δωμάτια».

• **Σκηνή 367^η(2h:56':02'' - 2h:56':08'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Κάτια παίζει χαρούμενη έξω στο χιόνι, περιμένοντας να ξεφορτωθούν οι αποσκευές τους από το έλκηθρό τους.

Το στοιχείο αυτό έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 9): Την επόμενη μέρα ο χρόνος κύλησε μέσα στην τρέλα. «[...] Στο σπίτι είχε βρεθεί ένα παιδικό έλκηθρο. Κατακόκκινη η Κάτενκα, φορώντας τη μικρή γούνα της, γλιστρούσε στα κατηφορικά χιονισμένα δρομάκια του κήπου από το βουναλάκι που της είχε φτιάξει ο γιατρός, ισοπεδώνοντας το χιόνι με το φτυάρι και ρίχνοντας από πάνω νερό. Με ένα μόνιμο χαμόγελο στο πρόσωπό της σκαρφάλωνε πίσω από το βουναλάκι κι έσερνε το έλκηθρο κρατώντας το απ' το σκοινί[...]]».

• **Σκηνή 368^η(2h:56':09'' - 2h:57':22'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι και η Λάρα αγκαλιασμένοι προχωρούν προς τα ενδότερα του σπιτιού. Εκεί βρίσκεται και το γραφείο, όπου η Άννα Ιβάνοβνα είχε μάθει στο Ζιβάγκο να γράφει, όταν ήταν μικρός. Μόλις μπαίνει μέσα σε αυτό το χώρο ο Γιούρι βγάζει, από συγκίνηση, το καπέλο του. Στη συνέχεια,

ανοίγει με αγωνία το συρτάρι και ανακαλύπτει εκεί μέσα: χαρτί, μελάνι και κονδυλοφόρο, ό,τι δηλαδή ζητά ένας ποιητής.

• **Σκηνή 369^η(2h:57':23'' - 2h:57':54'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Η Κάτια κοιμάται ήσυχα, όπως και η Λάρα. Ο Γιούρι ξαγρυπνά και κοιτάζει προς το δωμάτιο της βιβλιοθήκης. Σκέφτεται, ίσως, να γράψει κάποιο ποίημα.

• **Σκηνή 370^η(2h:57':23'' - 2h:57':54'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Αποφασίζει και σηκώνεται από το κρεβάτι. Παίρνει το κηροπήγιο και στη συνέχεια κατευθύνεται προς το γραφείο. Βγάζει χαρτιά, μελάνι, κονδυλοφόρο και ετοιμάζεται να γράψει το πρώτο του ποίημα για την αγαπημένη του Λάρα.

• **Σκηνή 371^η(2h:57':55'' - 2h:58':55'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Δεν προφταίνει καλά - καλά να γράψει την επικεφαλίδα του ποιήματος, «Λάρα», και ακούει μέσα στη νύχτα ουρλιαχτά λύκων και μέσα του αγριεύει.

• **Σκηνή 372^η(2h:58':55'' - 2h:59':00'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Πράγματι, έξω στην παγωμένη νύκτα μια αγέλη λύκων έχει πλησιάσει στις σημμύδες του κτήματος και ουρλιάζει ανυπόφορα.

• **Σκηνή 373^η(2h:59':01'' - 2h:59':50'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Ζιβάγκο σηκώνεται από το γραφείο του, βγαίνει στον εξώστη του σπιτιού, ενοχλημένος από τα ουρλιαχτά των λύκων και αμέσως αντιλαμβάνεται μια αγέλη 5 λύκων κάτω από τις γυμνές παγωμένες σημμύδες. Ο Γιούρι με έντονες κινήσεις των χεριών του κατορθώνει να διώξει τους λύκους.

• **Σκηνή 374^η(2h:59':51'' - 3h:00':29'')**(Εν πολλοίς συμβατή)
Μπαίνει μέσα στο σπίτι και συνεχίζει απερίσπαστος την ποιητική του δημιουργία μέχρις αργά τη νύχτα, αφήνοντας, τέλος, σκόρπια τα ποιήματά του στο γραφείο.

• **Σκηνή 375^η(3h:00':30'' - 3h:01':30'')**(Επινοημένη)

Την άλλη μέρα το πρωί, η Λάρα, μόλις ξυπνά, κατευθύνεται στο γραφείο του Γιούρι. Βλέπει τα χαρτιά του ποιητή ανακατεμένα. Παίρνει στα χέρια της το ποίημα που έχει γράψει ο Γιούρι γι' αυτήν, κάθεται στην καρέκλα και το διαβάζει συγκινημένη. Εκείνη τη στιγμή την πλησιάζει ο ποιητής και στέκεται όρθιος δίπλα της.

Όταν η Λάρα τελειώνει την ανάγνωση, λέει ότι δεν είναι γι' αυτήν το ποίημα, επειδή σε αυτό ο Γιούρι την εξιδανικεύει. Ο Γιούρι, όμως, απλά της δείχνει τον τίτλο: «Λάρα».

• **Σκηνή 376^η(3h:01':31'' - 3h:02':18'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Το επόμενο βράδυ, ο Γιούρι καθισμένος πάλι στο γραφείο του, με ποιητικό οίστρο συνεχίζει να συνθέτει τις δημιουργίες του.

• **Σκηνή 377^η(3h:02':19'' - 3h:02':57'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Σε λίγο, καταφτάνει δίπλα του η Λάρα έντρομη και αναστατωμένη από τα ουρλιαχτά των λύκων. Ξεσπά σε αναφιλητά, λέγοντας τι φρικτή εποχή είναι αυτή για να ζει κανείς. Ο Γιούρι προσπαθεί με πολλή στοργή να την καθησυχάσει μέσα στην παγωμένη εκείνη νύχτα.

• **Σκηνή 378^η(3h:02':58'' - 3h:03':05'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο κινηματογραφικός φακός τώρα σε εξωτερικό υποβλητικό πλάνο μέσα στην παγωμένη νύχτα με τα απειλητικά ουρλιαχτά των λύκων.

Η σκηνή αυτή της παγωμένης χειμωνιάτικης νύχτας που έδωσε ο Lean, ανταγωνίζεται με μεγάλη επιτυχία την αντίστοιχη εικόνα που δίνει ο συγγραφέας στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ.8):

«[...]Έξω από το παράθυρο απλωνόταν η κυανή παγωμένη νύχτα του χειμώνα. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς πέρασε στο κρύο και σκοτεινό δωμάτιο δίπλα, απ' όπου είχε καλύτερη θέα απ' το παράθυρο και κοίταξε έξω. Το φως του γεμάτου φεγγαριού έδενε με το χιονισμένο κάμπο μ' έναν απτό ιξώδη τρόπο, όπως το ασπράδι του αβγού ή η κόλλα. Η λάμψη της παγωμένης νύχτας ήταν απερίγραπτη. Η ειρήνη κυρίεψε την ψυχή του γιατρού. Γύρισε στο φωτεινό ζεστό δωμάτιο κι άρχισε να γράφει».

• **Σκηνή 379^η(3h:03':06'' - 3h:03':32'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο Ζιβάγκο ξαπλώνει προστατευτικά τη Λάρα στο κρεβάτι τους για να την καθυσυχάσει και να την ηρεμήσει. Είναι άλλη μια ευκαιρία για να δείξουν την αγάπη τους.

• **Σκηνή 380^η(3h:03':33'' - 3h:03':47'')**(Εν πολλοίς συμβατή)

Ο κινηματογραφικός φακός πάλι σε εξωτερικό υποβλητικό πλάνο μέσα στην παγωμένη νύχτα με τα απειλητικά ουρλιαχτά των λύκων. Ακολουθεί σκοτάδι, που σηματοδοτεί τον ερχομό του τέλους της κοινής ζωής του αγαπημένου ζευγαριού Γιούρι-Λάρας στο Βαρίκινο.

Οι παραπάνω σκηνές: 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379 και 380 έχουν ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 8 και 9) που σε γενικές γραμμές:

(8)Όταν η μέρα έφτασε στο τέλος της όλα είχαν τακτοποιηθεί. Η Κάτια κοιμόταν και ετοιμαζόταν για ύπνο και η Λάρα. Περρασμένη μια(1) μετά τα μεσάνυχτα και η Λάρα είχε και αυτή αποκοιμηθεί. Τότε:«Μια μακάρια γεμάτη ευτυχία ησυχία που ανέπνεε γλυκά και αναζωογονητικά

περιέβαλε τον Γιούρι Αντρέγιεβιτς. Το φως της λάμπας με την απαλή κιτρινωπή απόχρωση έπεφτε πάνω στα χαρτιά και με μια χρυσαφιά ανταύγεια κολυμπούσε στην επιφάνεια του μελανιού μέσα στο μελανοδοχείο.

Έξω από το παράθυρο απλωνόταν η κυανή παγωμένη νύχτα του χειμώνα. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς πέρασε στο κρύο και σκοτεινό δωμάτιο δίπλα, απ' όπου είχε καλύτερη θέα απ' το παράθυρο και κοίταξε έξω.[...]. Η λάμψη της παγωμένης νύχτας ήταν απερίγραπτη. Η ειρήνη κυρίεψε την ψυχή του γιατρού. Γύρισε στο φωτεινό ζεστό δωμάτιο κι άρχισε να γράφει.[...].

Τέτοιες στιγμές ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ένιωθε πως δεν είναι ο ίδιος ο εαυτός του που δημιουργεί το έργο, αλλά κάτι υψηλότερο απ' αυτόν, κάτι που βρίσκεται ψηλά και τον κατευθύνει, η κατάσταση της παγκόσμιας σκέψης και της ποίησης κι εκείνο που της μέλλεται, το επόμενο βήμα που πρόκειται να κάνει η ποίηση στην ιστορική της εξέλιξη. Κι ένιωθε πως ο εαυτός του δεν ήταν τίποτε παραπάνω από ένα περιστασιακό σημείο από το οποίο περνά η διαδρομή της ποίησης. [...].

Η ώρα ήταν τρεις, όταν ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς σήκωσε τα μάτια του από το τραπέζι και τα χαρτιά. Από τις σκέψεις του που τον είχαν απορροφήσει επέστρεψε σιγά -σιγά στον εαυτό του, στην πραγματικότητα και ήταν ευτυχισμένος, δυνατός, ήσυχος. Ξαφνικά, μέσ' από τη σιωπή των μακρινών εκτάσεων που απλώνονταν πίσω από το παράθυρο άκουσε έναν μελαγχολικό, θλιβερό ήχο. Προχώρησε στο διπλανό δωμάτιο να δει από το παράθυρο. Τις ώρες που είχε περάσει γράφοντας, η πάχνη είχε προλάβει να σκεπάσει τα τζάμια και δεν μπορούσε να διακρίνει τίποτα. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς τραβήξε το χαλί που κάλυπτε το κάτω μέρος της εξώπορτας για να μη φυσάει, φόρεσε τη γούνα του και βγήκε έξω.[...]. Σε

ένα λεπτό άκουσε το εξασθενημένο από την απόσταση αργόσυρτο θρηνητικό ουρλιαχτό, και τότε διέκρινε στην άκρη του κάμπου πίσω από το φαράγγι τέσσερις τεντωμένες σκιές σαν μικρές κουκκίδες.

Οι λύκοι στέκονταν πλάι - πλάι με τις μουσούδες τους στραμμένες προς το σπίτι κι ανασηκώνοντας τα κεφάλια ούρλιαζαν στο φεγγάρι και στα παράθυρα του σπιτιού των Μικουλίτσιν, που λαμπύριζαν από την ασημένια αντανάκλαση του φωτός. Για λίγο έμειναν ακίνητοι, μόλις όμως ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς κατάλαβε πως είναι λύκοι, εκείνοι με κατεβασμένες ουρές, σαν σκύλοι, έφυγαν από το ξέφωτο[...]. Μπήκε στο σπίτι, κλείδωσε την εξώπορτα [...]. Η λάμπα έκαιγε φωτεινά και φιλικά, όπως και πριν. Όμως δεν είχε όρεξη για γράψιμο.[...] Ένιωθε κουρασμένος. Τη στιγμή εκείνη ξύπνησε η Λάρα.[...] “Κάτσε λίγο κοντά μου. Θα σου πω τι όνειρο είδα”».

(9)Την επόμενη μέρα ο χρόνος κύλησε μέσα στην τρέλα. «Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ένιωθε ότι το όνειρό του να εγκατασταθεί πιο μόνιμα στο Βαρίκινο δεν επρόκειτο να γίνει πραγματικότητα, ότι η στιγμή του αποχωρισμού του με τη Λάρα πλησίαζε, ότι αναπόφευκτα θα την έχανε και μαζί της θα έχανε και το κίνητρο για ζωή, ίσως και για την ίδια τη ζωή του. Η μελαγχολία κατέτρωγε την καρδιά του.[...].

Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς έγραφε με πυρετώδη σπουδή.[...] Ούτε που κατάλαβε πότε η Λάρα σηκώθηκε από το κρεβάτι και τον πλησίασε.[...] Του άπλωσε το χέρι της τρομαγμένη και του είπε: “Ακούς; Ένας σκύλος ουρλιάζει”. Μάλλον δυο. Φοβάμαι, τι κακό σημάδι! [...]. Ύστερ’ από μια ώρα κι έπειτα από πολλές φροντίδες, η Λαρίσα Φιόντοροβνα ησύχασε και ξανακοιμήθηκε. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς βγήκε έξω. Οι λύκοι ήταν πιο κοντά απ’ ό,τι την προηγούμενη νύχτα κι εξαφανίστηκαν ακόμα πιο γρήγορα όταν τον αντιλήφθηκαν.[...].»

• **Σκηνή 381^η(3h:03':48'' - 3h:04':35'')**(Επινοημένη)

Είχαν μόλις τελειώσει το μεσημεριανό τους φαγητό. Ο Γιούρι και η Λάρα κάθονται σκεπτικοί στο τραπέζι, κοιτάζοντας την Κάτια που παίζει με το ξύλινο αλογάκι. Η Λάρα του λέει σε μια στιγμή ότι, εάν είχαν γνωριστεί πιο πριν και με άλλες συνθήκες, θα είχαν παντρευτεί και θα είχαν αποκτήσει παιδιά. Μάλιστα τον ρωτάει, τι θα προτιμούσε αγόρι ή κορίτσι. Ίσως με αυτά τα λόγια θέλει να τον προετοιμάσει για το ευχάριστο νέο τής εγκυμοσύνης της.

• **Σκηνή 382^η(3h:04':36'' - 3h:04':47'')**(Εν μέρει συμβατή)

Σε λίγο η Κάτια ακούει θόρυβο και τρέχει προς την πόρτα. Η Λάρα καταλαβαίνει έντρομη ότι κάποιιοι έρχονται προς το σπίτι και τρέχει να προστατεύσει την κόρη της. Αμέσως εισέρχονται δυο ερυθροφρουροί και ακολουθεί ο Κομαρόφσκι με ύφος, αυτή τη φορά, εξουσίας.

• **Σκηνή 383^η(3h:04':48'' - 3h:05':40'')**(Εν μέρει συμβατή)

Η Λάρα στέκεται δίπλα στο Γιούρι, και έχοντας μπροστά της την Κάτια μένει έκπληκτη από τη νέα παρουσία του Κομαρόφσκι. Αυτός, χωρίς περιστροφές, τους γνωρίζει ότι μια αμαξοστοιχία φεύγει από το Γιουριάτιν σε λίγο και κατευθύνεται ανατολικά και ότι μπορεί να τους πάρει μαζί του. Ο Γιούρι αρνείται, και στη συνέχεια αρνείται και η Λάρα.

• **Σκηνή 384^η(3h:05':41'' - 3h:07':34'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Κομαρόφσκι ζητά να μιλήσει ιδιαιτέρως στο Ζιβάγκο. Οι δυο άντρες πηγαίνουν πιο δίπλα και ο Βίκτωρ Ιπολίτοβιτς με σιγανή, αλλά και επιτακτική φωνή λέει στο Γιούρι, εμπιστευτικά, ότι ο Στρέλνικοφ συνελήφθη και ότι, πριν τον εκτελέσουν, άρπαξε το πιστόλι του και αυτοκτόνησε.

Του επισημαίνει, επίσης, ότι πολύ γρήγορα οι ερυθροφρουροί που βρίσκονται εκεί γύρω στην περιοχή, δεν θα αργήσουν να συλλάβουν και τη Λάρα, που τώρα απλά την παρακολουθούν. Τέλος, τον ρωτά διλημματικά, εάν ο Γιούρι βάζει τον εγωισμό του πιο πάνω από τη ζωή μιας γυναίκας και ενός μικρού αθώου κοριτσιού. Ο Ζιβάγκο δείχνει ότι κάμπτεται, αλλά φτιάχνει και αυτός στο νου του το δικό του σχέδιο.

Το στοιχείο της αυτοκτονίας έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο Τέταρτο, Κεφ. 18) που σε γενικές γραμμές όμως έχει διαφορετικά, ως εξής: Ο Στρέλνικοφ (που είχε φτάσει στο Βαρίκινο) θα περνούσε τη νύχτα του στο διπλανό δωμάτιο. Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς, επιτέλους, μπόρεσε να κοιμηθεί.

Μετά το δεύτερο μισό της νύχτας ακούστηκε ένας κρότος. Ο Ζιβάγκο βρισκόταν μεταξύ ύπνου και ξύπνου, μεταξύ του ονείρου που έβλεπε και της σκέψης του για το Βάκχο που τρομάζει πυροβολώντας τους λύκους, ενώ παράλληλα θυμήθηκε ότι αποβραδís είχε φτάσει στο σπίτι ο Στρέλνικοφ.

Σηκώθηκε ο γιατρός και τον φώναξε, θα του έφτιαχνε καφέ. Δεν πήρε, όμως, καμιά απάντηση. Μπήκε στο διπλανό δωμάτιο, είδε μόνο το στρατιωτικό γούνινο σκούφο του Στρέλνικοφ, αλλά εκείνος έλειπε. Λίγα βήματα κοντά στην είσοδο του σπιτιού βρισκόταν στο έδαφος, με το κεφάλι του στο χιόνι, αυτοπυροβολημένος ο Πάβελ Πάβλοβιτς - Στρέλνικοφ.

• **Σκηνή 385^η(3h:07':35''- 3h:08':29'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι έχει πείσει τη Λάρα ότι θα την ακολουθήσει στο ταξίδι. Αρχίζουν να φορτώνουν το έλκηθρο με τις αποσκευές, αλλά δεν χωρούν όλοι για να ταξιδέψουν. Για να ξεπεραστεί το πρόβλημα λέει ο Γιούρι στη Λάρα ότι θα

τους ακολουθήσει με το δικό του έλκηθρο και έτσι την πείθει να ανέβει μαζί με την Κάτια της στο έλκηθρο του Κομαρόφσκι.

Την τελευταία στιγμή πριν την αναχώρηση της Λάρας, ο Γιούρι, που παραμένει φαινομενικά ψύχραιμος, τραβά από τις δικές του αποσκευές την μπαλαλάικα, που είναι το πιο πολύτιμο οικογενειακό του κειμήλιο από τα παιδικά του χρόνια και τη δίνει στην αγαπημένη του. Αυτή η χειρονομία, όμως, είναι και σημάδι, να μην τον περιμένει στο σταθμό.

• **Σκηνή 386^η (3h:08':30'' - 3h:08':58'')** (Εν μέρει συμβατή)

Το έλκηθρο ξεκινά αμέσως και ο Γιούρι απομένει μόνος του. Η Λάρα που ψυχανεμίζεται για τη στάση του Ζιβάγκο, στρέφει το βλέμμα της ανήσυχη και απελπισμένη. Είναι όμως πια αργά, η νέα κατάσταση στις ζωές τους έχει πλέον δρομολογηθεί. Ο Γιούρι σπαράζει μέσα του, καθώς η αγαπημένη του Λάρα απομακρύνεται ως συνοδός του Κομαρόφσκι και το έλκηθρο διέρχεται γρήγορα μέσα από τις σημμύδες του κτήματος, με κατεύθυνση το Γιουριάτιν.

• **Σκηνή 387^η (3h:08':59'' - 3h:09':43'')** (Εν μέρει συμβατή)

Ο Ζιβάγκο μένει για λίγο χρόνο αποσβολωμένος στη θέση του με τις αποσκευές του δίπλα του. Ξαφνικά, τρέχει αναστατωμένος προς τη σοφίτα του σπιτιού. Προσπαθεί να ανοίξει το εκεί παράθυρο, δεν τα καταφέρνει και αμέσως σπάζει το τζάμι, για να μπορέσει να δει και από αυτή τη θέση το έλκηθρο, που σιγά - σιγά χάνεται στο χιονισμένο ορίζοντα, παίρνοντας μαζί και την αγαπημένη του Λάρα. Νιώθει βαθιά μέσα του στον τρίτο αυτό αποχωρισμό του από τη Λάρα - είναι μάλλον σίγουρος - ότι δεν θα την ξαναδεί ποτέ πια.

Το στοιχείο του αποχαιρετισμού έχει ληφθεί από το μυθιστόρημα(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ. 13): *«Ο γιατρός με τη γούνα ριγμένη στον έναν του ώμο στεκόταν στο κατώφλι του σπιτιού. Με το χέρι που δεν ήταν σκεπασμένο με τη γούνα έσφιγγε με δύναμη μια λεπτή διακοσμητική κολονίτσα σαν να την έπνιγε. Ήταν προσηλωμένος σ' ένα μακρινό σημείο στον ορίζοντα. Εκεί, στο μικρό κομμάτι του δρόμου που ανέβαινε στο βουνό κι άνοιγε σε κάποια πεδιάδα ανάμεσα σε μερικές μοναχικές σημύδες. Σ' αυτή την ανοιχτωσιά έπεφτε εκείνη την ώρα το φως του χαμηλού, έτοιμου να δύσει ήλιου. Εκεί, στη ζώνη αυτού του φωτός έπρεπε από στιγμή σε στιγμή να πεταχτεί για ένα λεπτό το έλκηθρο, που τώρα είχε βυθιστεί σε μια κοιλάδα.»*

Ο Lean, την εικόνα του μυθιστορήματος: της λεπτής διακοσμημένης κολονίτσας, που σφίγγει ο Ζιβάγκο με δύναμη, καθώς περιμένει να δει για τελευταία φορά στον ορίζοντα το έλκηθρο που πήρε μακριά του την αγαπημένη του Λάρα, τη μετατρέπει πολύ επιτυχημένα σε τρέξιμο του γιατρού στον επάνω όροφο του σπιτιού, με την αγωνία του να ανοίξει το παράθυρο, και στη συνέχεια με το σπάσιμο του τζαμιού του παραθύρου, προκειμένου αυτός να ατενίσει με σπαραγμό καρδιάς τον ορίζοντα, στον οποίο χάνεται η αγαπημένη του Λάρα.

Είναι ο τρίτος και οριστικός αποχωρισμός τους, που με ανυπέρβλητη κινηματογραφική τέχνη δίνεται εδώ από τον Lean. Ο πρώτος συνέβη στο Μελιουζέεφ(φεύγει η Λάρα), ο δεύτερος στο Γιουριάτιν(φεύγει ο Γιούρι) και τώρα φεύγει οριστικά πλέον η Λάρα. Οι σκηνές: 382, 383, 384, 385, 386 και 387 βασίζονται στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο τέταρτο, Κεφ.11, 12 και 13) που σε γενικές γραμμές έχουν ως εξής:

(11)Ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς προσπαθούσε να μεταφέρει ξύλα, πετώντας τα από την αποθήκη στο έλκηθρο, όταν άκουσε το χλιμίντρισμα του αλόγου. Ο Ζιβάγκο αναρωτήθηκε γι' αυτό, αλλά σε λίγο πάλι ακούστηκε το χλιμίντρισμα του αλόγου του που απαντούσε σε άλλο άλογο από μακριά. Γρήγορα κατάλαβε ότι κάποιος επισκέπτης είχε έρθει.

Από το σπίτι ακουγόταν θόρυβος. Αμέσως κατάλαβε τις φωνές του Κομαρόφσκι, της Λάρας και της Κόρης. Της έλεγε να τον ακολουθήσει για το καλό το δικό της και της κόρης της, γιατί εάν εμπιστευτεί το γιατρό είναι σαν να κυνηγάει δυο λαγούς και δεν θα πιάσει, τελικά, ούτε ένα. Ο Γιούρι μπήκε στο σπίτι και στη συζήτηση.

Ο Κομαρόφσκι τους ενημέρωσε ότι στο Γιουριάτιν βρισκόταν υπ' ατμόν το υπηρεσιακό τρένο της Κυβέρνησης της Δημοκρατίας της Άπω Ανατολής. Είχε φτάσει από τη Μόσχα και θα συνέχιζε, χωρίς μεγάλη καθυστέρηση, για τον προορισμό του. Θα ταξίδευε με αυτό το τρένο και είχε στη διάθεσή του μερικές θέσεις και γι' αυτούς. Παρακάλεσε τον Ζιβάγκο να λυγίσει και να δεχτεί να τον ακολουθήσουν για χάρη της Λάρας. Και εάν δεν ήθελε ο Γιούρι να ταξιδέψει ο ίδιος μέχρι το Βλαδιβοστόκ, τουλάχιστον να τους ακολουθούσε μέχρι το Γιουριάτιν και εκεί να το ξανασκεφτόταν το ζήτημα του φευγιού του. Η Λάρα δεν θα έφευγε από το Βαρίκινο, χωρίς το Γιούρι μαζί της. Η κατάσταση βρισκόταν σε ένα αδιέξοδο. Τότε, ζήτησε ο Κομαρόφσκι να δει και να μιλήσει κατ' ιδίαν με το Ζιβάγκο.

(12)Οι δυο άντρες πέρασαν στην κουζίνα και εκεί ο Κομαρόφσκι ενημέρωσε τον Γιούρι ότι ο Στρέλνικοφ, συνελήφθηκε, καταδικάστηκε και εκτελέστηκε. Ύστερα από αυτή την εκτέλεση κινδύνευε άμεσα και η Λάρα και η κόρη της. Ο Ζιβάγκο ταραχθήκε από αυτή την είδηση και πείστηκε

να εφαρμόσει το νέο κόλπο που του πρότεινε ο Κομαρόφσκι, θα έλεγε δηλαδή στη Λάρα να φύγει με την κόρη της Κάτενκα και τον Κομαρόφσκι για το σταθμό του Γιουριάτιν και ότι αυτός, τάχα, θα πήγαινε να ζέψει το δικό του άλογο για να τους ακολουθήσει. Τελικώς, όμως, θα έμενε στο Βαρίκινο, όπως επέμενε πεισματικά από την αρχή.

(13) Μετά την αναχώρηση της Λάρας και της Κάτενκα από το Βαρίκινο ο Γιούρι άλλαξε γνώμη και κάκιζε τον εαυτό του για τη μεθόδευση της φυγάδευσης της Λάρας, ένιωθε ότι την είχε προδώσει. *«Ο γιατρός με τη γούνα ριγμένη στον έναν ώμο στεκόταν στο κατώφλι του σπιτιού. Με το χέρι που δεν ήταν σκεπασμένο με τη γούνα έσφιγγε με δύναμη μια λεπτή διακοσμητική κολονίτσα σαν να την έπνιγε. Ήταν προσηλωμένος σ' ένα μακρινό σημείο στον ορίζοντα. Εκεί, στο μικρό κομμάτι του δρόμου που ανέβαινε το βουνό κι άνοιγε σε κάποια πεδιάδα ανάμεσα σε μερικές μοναχικές σημύδες.*

Σ' αυτή την ανοιχτωσιά έπεφτε εκείνη την ώρα το φως του χαμηλού, έτοιμου να δύσει, ήλιου. Εκεί, στη ζώνη αυτού του φωτός έπρεπε από στιγμή σε στιγμή να πεταχτεί για ένα λεπτό το έλκηθρο, που τώρα είχε βυθιστεί σε μια κοιλάδα.»
Ο Ζιβάγκο μπήκε μέσα στο σπίτι και ήταν απαρηγόρητος.

Οι σκηνές 351 έως και 387 συνθέτουν τη Love story κινηματογραφική ακολουθία του υπόψη έργου που, όμως, διακόπτεται ενδιάμεσα από εικόνες οιονεί τρόμου με τις σκηνές: 358 και 359(επίσκεψη Κομαρόφσκι μέσα στη χιονισμένη νύχτα) και κυρίως με τις σκηνές: 371 έως και 373 και 377 έως και 380 (παγερή νύχτα με τα ουρλιαχτά αγέλης λύκων έξω από το σπίτι στο Βαρίκινο).

• **Σκηνή 388^η(3h:09':44'' - 3h:09':57'')**(Επινοημένη)

Το πράσινο φως στο σιδηροδρομικό σταθμό του Γιουριάτιν ανάβει και όλα είναι έτοιμα για αναχώρηση της

αμαξοστοιχίας, που θα ταξιδέψει ανατολικά προς το *Πριμόριε*, στον *Εφηνικό ωκεανό*. Εκεί συναθροίζονταν οι πολιτικές δυνάμεις, που είχαν μείνει πιστές στην ανατραπείσα προσωρινή Κυβέρνηση των Λευκών, στην οποία ως Υπουργός Δικαιοσύνης θα αναλάμβανε ο πολυπράγμων Κομαρόφσκι.

Οι τελευταίοι επιβάτες χαιρετούν και ανεβαίνουν στις θέσεις τους. Η μηχανή είναι αναμμένη, ο σταθμάρχης σφυρίζει για τελευταία φορά, και ο Κομαρόφσκι ανοίγει το παράθυρο, για να δει εάν έρχεται, έστω και την τελευταία στιγμή, ο Γιούρι Ζιβάνγκο.

• **Σκηνή 389^η(3h:09':58'' - 3h:10':03'')**(Επινοημένη)

Μέσα σε κάποιο κουπέ της αμαξοστοιχίας κάθεται η Λάρα στενοχωρημένη. Κρατάει στα χέρια της την μπαλαλάικα του Γιούρι της, που της έδωσε ο Ζιβάνγκο στο Βαρίκινο την τελευταία στιγμή, πριν ξεκινήσει το έλκθηρο και φύγει αυτή μαζί με τον Κομαρόφσκι και την κόρη της Κάτια για το σιδηροδρομικό σταθμό. Η κόρη της κοιμάται ήσυχα δίπλα της.

• **Σκηνή 390^η(3h:10':04'' - 3h:10':55'')**(Επινοημένη)

Στο κουπέ μπαίνει ο Κομαρόφσκι και κάθεται διαγωνίως απέναντι από τη Λάρα, με αίσθηση ικανοποίησης και ταυτόχρονα ειρωνίας, επειδή ο Γιούρι δεν τους ακολούθησε.

Η Λάρα με εχθρικό ύφος αποκαλεί τον Κομαρόφσκι ανόητο και του γνωρίζει ότι ο Γιούρι ποτέ δεν θα καταδεχόταν να τον ακολουθήσει, για να σωθεί. Τέλος, του αποκαλύπτει ότι είναι έγκυος και περιμένει παιδί του Ζιβάνγκο.

• Σκηνή 391^η(3h:10':56'' - 3h:11':04'')(Επινοημένη)

Ο φακός σε εξωτερικό πλάνο δείχνει το τρένο να απομακρύνεται με ταχύτητα και να χάνεται στον ορίζοντα μέσα στη χιονισμένη και παγωμένη ρωσική νύχτα, κατευθυνόμενο προς τον προορισμό του. Μαζί απομακρύνεται και η ζωή της Λάρας, οριστικά, από τη ζωή του αγαπημένου της Γιούρι.

Με αυτή τη σκηνή κλείνει, ουσιαστικά, ο μεγάλος εγκιβωτισμός της ιστορίας: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» και ακολουθεί το δεύτερο και τελευταίο μέρος της ανάκρισης - αναγνώρισης της Τόνιας από τον θείο της στρατηγό Έβγκραφ Ζιβάγκο, που βαίνει πια προς το τέλος της.

• Σκηνή 392^η(3h:11':05'' - 3h:11':25'')(Επινοημένη)

Η Τόνια, επηρεασμένη από τη διήγηση του στρατηγού Θείου της, Έβγκραφ Ζιβάγκο, άρχισε επιτέλους να μιλάει, συγκινημένη, για τα παιδικά της χρόνια, αλλά αρνείται και πάλι να δεχτεί ότι είναι κόρη της Λάρας.

Ο στρατηγός που βρίσκεται πίσω από την Τόνια, η οποία εξακολουθεί να κάθεται στην καρέκλα της, της παραθέτει και άλλα στοιχεία για τη συγγένειά τους, αλλά και πάλι αυτή εξακολουθεί πεισματικά να έχει τις αμφιβολίες της και τότε ο στρατηγός της ζητάει επίμονα και πειστικά να του διηγηθεί τον τρόπο με τον οποίο χάθηκε από τους δικούς της.

• Σκηνή 393^η(3h:11':26'' - 3h:11':33'')(Επινοημένη)

Η Τόνια αντιδρά, πετάγεται κλαμένη από το κάθισμά της και κατευθύνεται προς την τζαμαρία του γραφείου. Αρνείται να πει οτιδήποτε σχετικά με το πώς χάθηκε, ενώ ο στρατηγός παραμένει στη θέση του με το ίδιο απαιτητικό ύφος. Στο γραφείο πέφτει πια ένα γλυκό απογευματινό

φως, που λούζει το χώρο. Η πληροφόρηση της Τόνιας από μέρους του Έβγκραφ Ζιβάγκο για τον Γιούρι και τη Λάρα και τις περιπέτειές τους, όλες αυτές τις ώρες που πέρασαν, ήταν λεπτομερής. Αυτή κοιτάζει προς τα έξω, που έχει ως φόντο ένα βραχώδες όρυγμα, στοιχείο που παραπέμπει τον θεατή στα παιδικά πέτρινα χρόνια της.

• **Σκηνή 394^η(3h:11':34'' - 3h:12':09'')**(Επινοημένη)

Και ενώ αλλάζει θέση ο στρατηγός και ξαναπλησιάζει την Τόνια, την πληροφορεί για το πώς γνώρισε τη Λάρα. Ξεκινάει, όμως, πρώτα με την εύρεση του αδελφού του Γιούρι στη Μόσχα.

Η Τόνια, τώρα, γυρίζει με ενδιαφέρον για να ακούσει για τον Γιούρι Ζιβάγκο και το πλάνο έχει ως φόντο το δρόμο, έξω, εκεί που βρίσκεται η στέψη του φράγματος, συμβολικό ίσως, γιατί ανοίγεται και αυτής για πρώτη φορά ένας δρόμος για να μάθει για τον πατέρα της. Η ίδια, μάλιστα, τώρα ζητά να μάθει περισσότερες λεπτομέρειες που σχετίζονται με το Γιούρι και τη Λάρα, κι αχνοφαίνεται μέσα της ότι αυτοί πιθανόν να είναι οι γονείς της.

• **Σκηνή 395^η(3h:12':10'' - 3h:12':27'')**(Εν μέρει συμβατή)

Εδώ ανοίγεται νέα κινηματογραφική παρένθεση για το συμπληρωματικό εγκιβωτισμό που αφορά το τελευταίο τμήμα της ιστορίας Ζιβάγκο(Μέρος 15[Τέλος] και Μέρος 16[Επίλογος]).

Ο Έβγκραφ συνοδεύει τον αδελφό του Γιούρι μέχρι τη στάση του τραμ. Είναι η πρώτη μέρα που θα πάει για δουλειά στο παλιό του Νοσοκομείο, στο οποίο έχει διοριστεί χάριν του αδελφού του. Το τράμ φτάνει, τα δυο αδέρφια αγκαλιάζονται, καρδιά με καρδιά, ο Γιούρι ανεβαίνει στο όχημα και ο Έβγκραφ στέκεται στη θέση

του, σηκώνει το δεξί του χέρι και τον χαιρετά συγκινημένος, γιατί αναλογίζεται ότι ο αδελφός του είναι πολύ άρρωστος και ταλαιπωρημένος. Ο Γιούρι, σηκώνοντας το αριστερό χέρι του, όσο χρόνο βρίσκεται στην πόρτα του οχήματος, ανταποδίδει το χαιρετισμό στον αδελφό του Έβγκραφ με ευγνωμοσύνη.

• **Σκηνή 396^η(3h:12':28'' - 3h:12':34'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι Ζιβάγκο κάθεται στη θέση του, στην αριστερή πλευρά του οχήματος, σκεπτικός, κοιτάζοντας με απλανές βλέμμα προς τα έξω.

• **Σκηνή 397^η(3h:12':35'' - 3h:12':45'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο φακός εστιάζει σε μια γυναίκα ντυμένη με μαντό, έχοντας στο κεφάλι της μαντήλα και στα χέρια της κρατώντας τσάντα, που περπατά μπροστά στο αριστερό πεζοδρόμιο, ενώ στο κατάστρωμα της οδού γίνονται ασφαλικές επισκευές του οδοστρώματος.

Το σκηνοθετικό εύρημα των ασφαλικών εργασιών και ενός κάρου που εμφανίζεται, δικαιολογεί τις απρόβλεπτες στάσεις και τα ξεκινήματα του οχήματος, και έτσι γίνεται αποδεκτή η προσπέραση τότε του οχήματος και τότε της Λάρας, καθώς αυτή προχωρά στο πεζοδρόμιο, και παραπέμπει στο μυθιστόρημα(Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος 15, Κεφ.12): Πότε έκλειναν οι ράγες από κάποιο κάρο, τότε χάλαγε η μόνωση και γινόταν βραχυκύκλωμα, τότε ο οδηγός κατέβαινε με ένα γαλλικό κλειδί και επισκεύαζε μηχανικά τμήματα.

• **Σκηνή 398^η(3h:12':46'' - 3h:12':53'')**(Εν μέρει συμβατή)

Καθώς προχωρά το τράμ, ο Γιούρι κάποια στιγμή, αντιλαμβάνεται ότι η γυναίκα που περπατά στο πεζοδρόμιο, του είναι γνωστή, την προσέχει επίμονα και μόλις μπορεί να ατενίσει καλύτερα το πρόσωπό της

βεβαιώνεται, ναι σίγουρα, ότι αυτή η γυναίκα είναι η Λάρα του. Αμέσως αναστατώνεται και σηκώνεται όρθιος από τη θέση του.

• **Σκηνή 399^η(3h:12':54'' - 3h:13':01'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Γιούρι θέλει να βγει από το τράμ, το οποίο κόβει ταχύτητα λόγω των εργασιών στο δρόμο και φαίνεται προς στιγμήν ότι θα σταματήσει. Είναι πολύ αναστατωμένος, δυσφορεί, προσπαθεί να βρεθεί στην πόρτα σπρώχνοντας απεγνωσμένα τους συνεπιβάτες του, με σκοπό να κατεβεί στο δρόμο.

• **Σκηνή 400^η(3h:13':02'' - 3h:13':21'')**(Εν μέρει συμβατή)

Το τράμ, όμως, συνεχίζει πάλι την πορεία του, και ο Γιούρι σωριάζεται ξανά στο κάθισμά του. Το όχημα προφταίνει πάλι τη Λάρα, ο Γιούρι σηκώνεται, φαίνεται σαν να θέλει να ανοίξει το σταθερό παράθυρο του οχήματος, εν τέλει κτυπά απεγνωσμένα το τζάμι, μήπως και καταφέρει να τον προσέξει απέξω η Λάρα. Αυτή, όμως, προχωρά αμέριμνη στο δρόμο της με βήμα σταθερό, χωρίς να υποψιάζεται ότι δίπλα της μπορεί να περνά ο αγαπημένος της Γιούρι.

• **Σκηνή 401^η(3h:13':22'' - 3h:13':32'')**(Εν μέρει συμβατή)

Τώρα η δυσφορία του γιατρού γίνεται εντονότερη, σηκώνεται από τη θέση του για δεύτερη φορά, κάθιδρος, σπρώχνει τους συνεπιβάτες του, οι οποίοι ενοχλούνται και δυσανασχετούν, για να βρεθεί στην έξοδο και αυτή τη φορά κατορθώνει να φτάσει στην πόρτα του οχήματος, τη στιγμή μάλιστα που το τραμ κάνει στάση και κάποιοι επιβάτες κατεβαίνουν.

• **Σκηνή 402^η(3h:13':33'' - 3h:14':03'')**(Εν μέρει συμβατή)

Την ίδια στιγμή καταφτάνει η Λάρα ανυποψίαστη, βαδίζει γοργά στο πεζοδρόμιο, και μόλις προσπερνά το τραμ, ο

Γιούρι κατεβαίνει τη σκάλα του οχήματος, τη βλέπει που έχει ήδη προχωρήσει, τρεκλίζει στο πεζοδρόμιο, προσπαθεί να την φωνάξει, αλλά η φωνή του δεν βγαίνει από το στόμα του, γιατί η δυσφορία και ο πόνος που νιώθει στο στήθος του εξελίσσεται σε ραγδαίο καρδιακό επεισόδιο. Μετά από λίγα βήματα σωριάζεται νεκρός, δίπλα σε ένα άγαλμα του σοβιετικού εργάτη, τη στιγμή ακριβώς που η Λάρα, αμέριμνη, στρίβει στη γωνία και αλλάζει κατεύθυνση. Έτσι, δεν αντιλαμβάνεται την αναστάτωση του κόσμου που είδε το δυσάρεστο συμβάν και τρέχει από όλες τις πλευρές, για βοήθεια.

Οι σκηνές: 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401 και 402 σχετίζονται με το μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο πέμπτο, Κεφ. 9 και 12) που σε γενικές γραμμές έχει ως εξής:

(9) Την ημέρα της εξαφάνισής του ο Γιούρι Ζιβάγκο, καθώς περπατούσε στο δρόμο για το σπίτι του, έπεσε πάνω στον ετεροθαλή αδελφό του, τον Έβγκραφ Ζιβάγκο. Είχαν τρία χρόνια να συναντηθούν. Από τις πρώτες κουβέντες τους ο Έβγκραφ κατάλαβε τη δύσκολη θέση του αδελφού του και γι' αυτό αμέσως κατέστρωσε ένα σχέδιο βοήθειάς του. Η εξαφάνιση του Γιούρι Αντρέγιεβιτς ήταν δική του επινόηση. Του νοίκιασε ένα δωμάτιο στην πάροδο που τότε ονομαζόταν *Καμεργκέρσκι*, δίπλα στο *Θέατρο Τέχνης*. Του έδωσε χρήματα και άρχισε να αναζητεί κάποια καλή δουλειά μέσα από την οποία θα μπορούσε να ασχοληθεί με την επιστήμη σε κάποιο νοσοκομείο. Προστάτευε τον αδελφό του σε κάθε πρόβλημα της καθημερινής ζωής του. Η δύναμη του Έβγκραφ παρέμενε ανεξήγητη στο Γιούρι Αντρέγιεβιτς.

(12) Ένα πρωί στα τέλη του Αυγούστου ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ανέβηκε στο τράμ που ανηφόριζε από το Πανεπιστήμιο προς το Νοσοκομείο. Ήταν η πρώτη φορά που

θα πήγαινε στη δουλειά του. Μπήκε σε ένα ξεχαρβαλωμένο βαγόνι που όλη την ώρα κάτι συνέβαινε. Πότε έκλειναν οι ράγες από κάποιο κάρο, πότε χάλαγε η μόνωση και γινόταν βραχυκύκλωμα, πότε ο οδηγός κατέβαινε με ένα γαλλικό κλειδί και επισκεύαζε μηχανικά τμήματα. Ο Γιούρι καθόταν στο αριστερό μονό κάθισμα στριμωγμένος κοντά στο παράθυρο. Μια ηλικιωμένη κυρία με ανοιχτόχρωμο ψάθινο καπέλο με λινά λουλουδάκια και με λιλά στενό παλαιομοδίτικο φόρεμα περπατούσε στο δρόμο στενάζοντας και κάνοντας αέρα με ένα δέμα. Προχωρούσε παράλληλα με τις γραμμές και στα σταματήματα και ξεκινήματα του τράμ πότε εμφανιζόταν και πότε εξαφανιζόταν από το παράθυρο του Ζιβάγκο.

Μέσα στο βαγόνι που ήταν πάλι ακινητοποιημένο υπήρχε πολυκοσμία και η ζέστη έκανε τα πράγματα ακόμα πιο δύσκολα. Ξαφνικά ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς ένωσε ξαφνική δυσφορία. Προσπάθησε να ανοίξει το παράθυρο να νιώσει καθαρό αέρα. Στην ένταση της προσπάθειάς του η κατάστασή του χειροτέρευσε. Στη συνέχεια, προσπαθώντας και σπρώχνοντας με ένταση τους συνεπιβάτες του, που δυσανασχετούσαν, έφτασε με δυσκολία στη θύρα του βαγονιού και μόλις κατέβηκε στο πεζοδόμιο σωριάστηκε στο γκαλντερίμι. Μαζεύτηκε κόσμος και σύντομα διαπιστώθηκε ότι ο Ζιβάγκο δεν ανέπνεε πλέον. Πλησίασε για άλλη μια φορά το βαγόνι η κυρία με το λιλά φόρεμα, έρριξε μια ματιά στο νεκρό, άκουσε τις συζητήσεις που γίνονταν γύρω του και έφυγε. Αυτή η κυρία δεν ήταν άλλη από την *mademoiselle Φλερί*, ελβετικής καταγωγής, από το Μελιουζέεφ. Δώδεκα χρόνια τώρα προσπαθούσε να εξασφαλίσει μια άδεια, για να γυρίσει στην πατρίδα της και αυτή τη μέρα τα είχε καταφέρει. Πήγαινε στην πρεσβεία της κρατώντας τα χαρτιά της στο φάκελο με τον οποίο έκανε αέρα. Προχώρησε για

δέκατη φορά αυτό το τραμ, δίχως την παραμικρή ιδέα ότι προσπερνούσε εκείνον το γιατρό Ζιβάγκο, που γνώρισε κάποτε στο Μελιουζέεφ, και τη ζωή του.

Στις σκηνές: 395, 396, 397 και 398 αποδίδεται η κατάσταση της κλονισμένης υγείας του Ζιβάγκο καθώς και η εσωτερική του αναστάτωση και αγωνία, κατά τον πιο συγκλονιστικό τρόπο, δεδομένου ότι η πίεση στα χαρακτηριστικά του προσώπου του και η σύσπαση στο σώμα του ενισχύονται από τον σκληρό έως και ανατριχιαστικό ήχο του τράμ πάνω στις ράγες που τότε επιβραδύνει έως και σταματά και τότε ξεκινάει. Θα πρέπει να παραδεχτούμε, εδώ, ότι ο Lean με την αντικατάσταση που έκανε στις παραπάνω σκηνές(392 έως και 402), της mademoiselle Φλερί με τη Λάρα, υπερέβη μεν τον Pasternak σε θέματα συμπτωσιολογίας, αλλά ανέβασε, σίγουρα, στο κατακόρυφο τη δραματικότητα αυτών των σκηνών του έργου.

● **Σκηνή 403^η (3h:14':04'' - 3h:14':21'')** (Εν μέρει συμβατή)

Η ταφή της σορού του Γιούρι Ζιβάγκο μόλις έχει γίνει και ο Έβγκραφ Ζιβάγκο στέκεται δίπλα στο μνήμα του αδελφού του, όση ώρα περνούν από εκεί οι άνθρωποι που ήλθαν για να τιμήσουν τον εξάίρετο γιατρό και ποιητή.

Ο φακός κάνει ζουμ στα λουλούδια(κυρίως νάρκισσους) που βρίσκονται πάνω στον τάφο. Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης παραπέμπει στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο πέμπτο, Κεφ. 13), όπου αναφέρεται: *«Γύρω του παντού λουλούδια, ολόκληροι θάμνοι της σπάνιας για εκείνη την εποχή πασχαλιάς, κυκλάμινα, κυνεράριες σε γλάστρες και καλάθια. Τα λουλούδια έκρυσαν το φως από το παράθυρα. Το ελάχιστο φως περνούσε μέσα από τα λουλούδια κι έπεφτε πάνω στο κέρινο πρόσωπο και στα χέρια του νεκρού[...]*».

• Σκηνή 404^η(3h:14':22'' - 3h:14':46'') (Εν μέρει συμβατή)

Κάποια στιγμή πλησιάζει τον Έβγκραφ η Λάρα με μαύρη μαντήλα στο κεφάλι, καθώς είχε μάθει την είδηση θανάτου τού αγαπημένου της Γιούρι και βρίσκεται και αυτή στο νεκροταφείο για την ταφή του νεκρού. Συστήνεται σ' αυτόν, ο οποίος καταλαβαίνει αμέσως ποια είναι, γιατί είχε βρει στα ποιήματα του αδελφού του το όνομά της. Αυτή του ζητάει τη βοήθειά του, για να βρει τη χαμένη της κόρη (την Τόνια) που είχε αποκτήσει με το γιατρό-ποιητή Γιούρι Ζιβάνκο.

Στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο πέμπτο, Κεφ. 14) τα πράγματα συμβαίνουν αρκετά διαφορετικά και σε γενικές γραμμές ως εξής: Τις πρώτες ώρες η Μαρίνα (η δεύτερη νόμιμη σύζυγος του γιατρού), την οποία είχε παντρευτεί μετά την επιστροφή του στη Μόσχα από το Βαρίκινο, ήταν εκτός εαυτού, μπροστά στη σωρό του άντρα της. Μετά η παραφορά της οδύνης της είχε καταλαγιάσει, δίνοντας τη θέση της σε μια βουβή συντριβή. Δεν έφυγε στιγμή από το νεκρό. Γύρω της ήταν οι δικοί της άνθρωποι, όλοι συντετριμμένοι. Υπήρχαν και δυο άνθρωποι ένας άντρας και μια γυναίκα που ξεχώριζαν. Όταν μπήκαν στο δωμάτιο, που ήταν ο νεκρός, όλοι οι παρευρισκόμενοι σηκώθηκαν και βγήκαν έξω μαζί και η Μαρίνα. Ο άντρας ήταν ο Έβγκραφ Ζιβάνκο και η γυναίκα ήταν η Λάρα Φιόντοροβνα.

Ο Έβγκραφ ζήτησε από τη Λαρίσα να μη χαθούν, γιατί ήθελε τη βοήθειά της, προκειμένου αυτή να επιμεληθεί τα χειρόγραφα του. Η Λαρίσα είχε φτάσει στη Μόσχα από το Ιρκούτσκ, δυο μέρες πριν το θάνατο του Γιούρι, και ανέβηκε για άλλο λόγο, τυχαία, στο διαμέρισμα που ήταν ο νεκρός. Διότι τριγουρίζοντας στη Μόσχα έφτασε στην οδό *Καμεργκέρσκι* και φτάνοντας στο σπίτι αυτό είδε πολύ κόσμο

συγκεντρωμένο. Σ' αυτό το σπίτι, όμως, και μάλιστα στο δωμάτιο που τώρα βρισκόταν νεκρός ο Ζιβάγκο έμενε παλιά ο άντρας της Λαρίσας, ο Πάσα Αντίποφ. Σε αυτό το ίδιο δωμάτιο εκείνα τα Χριστούγεννα του πυροβολισμού η Λάρα συζήτησε με το Πάσα και από το ματάκι που είχε σχηματίσει το κερί στο λυωμένο πάγο του τζαμιού τους είχε δει απέξω τυχαία από το δρόμο, ο Γιούρι Αντρέγιεβιτς! Τότε, ο Έβγκραφ με τη σειρά του της αποκάλυψε ότι ο άντρας της είχε αυτοκτονήσει στο Βαρίκινο στο σπίτι, που έμενε μαζί με το Γιούρι λίγες μέρες μετά τη φυγή της από εκεί. Μάλιστα, της είπε ότι πριν αυτοκτονήσει είχε συναντηθεί με το Ζιβάγκο και είχαν μιλήσει για πολύ ώρα οι δυό τους.

Η Λάρα μετά από όλα αυτά τα συγκλονιστικά νέα ένιωσε ξαλαφρωμένη. Θεώρησε ότι όλη αυτή η συγκυρία ήταν θεόσταλη. Στη συνέχεια, του υποσχέθηκε ότι θα τον βοηθήσει για τα χειρόγραφα του Γιούρι και του ζήτησε τη βοήθειά του, προκειμένου να βρει το παιδί της που είχε αποκτήσει από το Ζιβάγκο και είχε δοθεί για ανατροφή σε ξένα χέρια. Είχε έρθει πια η ώρα οι δυό τους να δώσουν τον τελευταίο ασπασμό στο λατρεμένο τους νεκρό.

• **Σκηνή 405^η(3h:14':47'' - 3h:15':06'')**(Εν μέρει συμβατή)

Ο Έβγκραφ και η Λάρα βρίσκονται σε κάποιο Ίδρυμα παιδιών, αναζητώντας τη χαμένη της Τόνια, που ήταν καρπός του έρωτά της με τον Γιούρι. Η Διευθύντρια του Ιδρύματος παρατάσσει μπροστά της όλα τα παιδιά, αλλά η Λάρα δεν αναγνώριζε στα πρόσωπά τους, την αγαπημένη της κορούλα. Φεύγει, πιασμένη στο μπράτσο του Έβγκραφ, απογοητευμένη για άλλη μια φορά από την έρευνά της.

• **Σκηνή 406^η(3h:15':07'' - 3h:15':30'')**(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ στέκεται στο ανοιγμένο παράθυρο μάλλον του γραφείου του, για να αποχαιρετήσει τη Λάρα, που βρίσκεται ήδη στο δρόμο. Γυρίζει εκείνη και τον χαιρετά

με οικειότητα, υψώνοντας το δεξί της χέρι. Αυτός την αντιχαιρετά υψώνοντας επίσης το δεξί του χέρι.

Το σκηνικό είναι λιτό, αλλά υποβλητικό. Ο Έβγκραφ Ζιβάγκο ψηλά στο παράθυρο, όπως αρμόζει στη εξουσία. Η Λάρα μόνη της κάτω στο πεζοδρόμιο, βαδίζει δίπλα σε ένα θεόρατο και μακρύ τείχος που παραπέμπει αφενός στο τείχος του Κρεμλίνου - κεντρικό σύμβολο της σοβιετικής εξουσίας - και αφετέρου στις σοβιετικές φυλακές.

Στο πλάνο αυτό δεν υπάρχει τίποτε άλλο παρά ένα μεγάλο πορτρέτο του Στάλιν, αναρτημένο στο παραπάνω τείχος, δυο φανοστάτες ο ένας απέναντι στον άλλο, σβηστοί, είναι μάλλον πρωινό. Κάτω από το πορτρέτο του μεγάλου τιμονιέρη και δίπλα στον ένα φανοστάτη βρίσκεται ένας λευκοντυμένος σοβιετικός φρουρός και μια εργάτρια περαστική μόλις έχει διασταυρωθεί με τη Λάρα και απομακρύνεται.

Όλο το σκηνικό γκρι, σε δρόμους, τοίχους ακόμα και στο φόρεμα της Λάρας. Σε αντίθεση, το λευκό φόντο του πορτραίτου του Στάλιν, οι λευκοί γλόμποι των φανοστατών, η λευκή στολή του εν στάσει φρουρού και το λευκό φόρεμα της εργάτριας που απομακρύνεται.

Το εν λόγω σκηνικό λειτουργεί με μια ρομβοειδή δυναμική κινήσεων, με τη μεγάλη διαγώνιο να την υλοποιούν ο Εβγκράφ Ζιβάγκο(σταθερός στο παράθυρο) και η Λάρα που απομακρύνεται, ενώ τη μικρή διαγώνιο την υλοποιούν ο φρουρός(σταθερός δίπλα στο φανοστάτη) και η εργάτρια που επίσης απομακρύνεται. Πρόκειται, επίσης, για ένα σκηνικό που αποπνέει μια αίσθηση καταπίεσης, ερημιάς, απελπισίας και απόγνωσης αναφορικά με τη Λάρα. Μόνη συντροφιά της ο ίσκιος της καθώς αυτή χάνεται στο βάθος του έρημου δρόμου.

Ο στρατηγός Έβγκραφ Ζιβάγκο καθώς αφηγείται την παραπάνω σκηνή λέει στην Τόνια: «Μια μέρα έφυγε και δεν ξαναγύρισε. Πέθανε ή εξαφανίστηκε κάπου σε κάποιο στρατόπεδο εργασίας. Ένας αριθμός χωρίς όνομα, σε μια λίστα που παράπεσε. Ήταν κάτι κοινό εκείνη την εποχή».

Η παραπάνω αναφορά παραπέμπει στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο πέμπτο, Κεφ. 17): «[...] Φαίνεται πως τη συνέλαβαν στο δρόμο και πέθανε ή χάθηκε σε κάποιο άγνωστο μέρος, ξεχασμένη, σαν ανώνυμος αριθμός σε λίστα εξαφανισμένων σε κάποιο από τα απειράριθμα μεικτά ή γυναικεία στρατόπεδα συγκέντρωσης του Βορρά.»

• Σκηνή 407ⁿ (3h:15':31'' - 3h:16':56'')(Επινοημένη)

Ένα δάκρυ τρέχει από τα μάτια της Τόνιας, καθώς η όλη ιστορία του Γιούρι και της Λάρας έφτασε στο τέλος της. Η Τόνια ξανακοιτάζει τη φωτογραφία της Λάρας σκεπτική. Ο Έβγκραφ την πλησιάζει, επανέρχεται στο θέμα και την ξαναρωτά πώς χάθηκε. Αυτή αρχίζει να θυμάται και ομολογεί με κλάματα ότι πάνω στον πανικό των εκρήξεων και των πυροβολισμών ο πατέρας της την άφησε από το χέρι του και χάθηκε.

Ο Έβγκραφ διατείνεται ότι δεν ήταν ο πατέρας της, αλλά ο Κομαρόφσκι. Ο πραγματικός πατέρας της δεν θα έκανε ποτέ μια τέτοια ενέργεια και της δείχνει αμέσως τη φωτογραφία του Γιούρι Ζιβάγκο, λέγοντάς της με αποφασιστικότητα και συγκίνηση ότι ο Γιούρι Ζιβάγκο ήταν ο πατέρας της. Η Τόνια του εξομολογείται ότι απ' όταν ήταν μικρή ήθελε να είχε γονείς και επειδή δεν είχε γονείς, ήθελε να πεθάνει.

Αυτή η δήλωση της Τόνιας παραπέμπει στο μυθιστόρημα: (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο, Κεφ. 4): «[...]Τώρα το τι

δάκρυα έχυσα, τι πόνο βάσταξε η παιδική μου καρδούλα, καλύτερα να μην τα θυμάμαι. Ήθελα να κρεμαστώ, παραλίγο να τα χάσω τελείως. Μικρή ήμουν ακόμα[...]».

• **Σκηνή 408^η(3h:16':57'' - 3h:17':11'')**(Επινοημένη)

Η Τόνια απομακρύνεται προς το παράθυρο κλαμένη, λέει πως δεν έχει πια σημασία, αφού αυτή δεν θα μπορούσε να χρησιμεύσει σε τίποτα πλέον σε αυτούς. Ο Έβγκραφ της απαντάει ότι ίσως αυτός θα μπορούσε να της χρησιμεύσει ως θεός της. Έχει πεισθεί ότι η Τόνια είναι ανιψιά του και ζητάει από αυτή να σκεφτεί τη βοήθεια που εκείνος της προσφέρει. Εκείνη συμφωνεί.

Στη σκηνή αυτή και στην προηγούμενη ο σκηνοθέτης βάζει ως φόντο, πίσω από την Τόνια, πάλι το βραχύδες όρυγμα το εργοταξίου που παραπέμπει ξανά στα πέτρινα παιδικά χρόνια της Τόνιας.

• **Σκηνή 409^η(3h:17':12'' - 3h:17':39'')**(Επινοημένη)

Εμφανίζεται στην πόρτα του εργοταξιακού γραφείου ο σύντροφος της Τόνιας, ανήσυχος. Του ανοίγει την πόρτα η ίδια και εξέρχεται, στέκεται δίπλα του και του λέει να μην ανησυχεί. Ο στρατηγός Ζιβάνκο πλησιάζει και τον ρωτά, εάν δουλεύει στο ίδιο έργο και τι δουλειά κάνει. Η Τόνια, ως απάντηση, του δείχνει χαρούμενη το μηχανισμό του υπερχειλιστή του φράγματος. Ο στρατηγός ικανοποιημένος τούς επιτρέπει να φύγουν, και τους χαιρετά όντας ευχαριστημένος από τη συνάντησή του με την Τόνια.

• **Σκηνή 410^η(3h:17':40'' - 3h:17':47'')**(Επινοημένη)

Η Τόνια με το σύντρόφό της κατεβαίνει τις σκάλες του εργοταξιακού γραφείου. Ο Έβγκραφ βγαίνει στον εξώστη του κτηρίου και τους ξεπροβοδίζει. Το νέο ζευγάρι γυρίζει

για τελευταία φορά και τον αντικρίζει, και ο Έβγκραφ υπενθυμίζει στην Τόνια να ξανασκεφτεί την υπόθεση αυτή.

• **Σκηνή 411^η(3h:17':48'' - 3h:17':56'')**(Επινοημένη)

Το νέο ζευγάρι απομακρύνεται προς τη στέψη του φράγματος και η Τόνια, εν τω μεταξύ, από ένα μεγάλο σάκο που κουβαλούσε μαζί της, βγάζει μια μπαλαλάικα και την κρεμά στην πλάτης της.

• **Σκηνή 412^η(3h:17':57'' - 3h:18':28'')**(Επινοημένη)

Ο Έβγκραφ Ζιβάγκο αντιλαμβάνεται από μακριά την κίνηση αυτή και της φωνάζει, εάν παίζει μπαλαλάικα. Επεμβαίνει, τότε, ο σύντροφός της και απαντάει ότι η Τόνια είναι καλλιτέχνης. Ο στρατηγός κάνει την τελευταία ερώτησή του, για το πού έμαθε η Τόνια να παίζει. Και η απάντηση πάλι του νεαρού συντρόφου της είναι ότι η Τόνια είναι αυτοδίδακτη.

Ο στρατηγός θεωρεί την απάντηση: «αυτοδίδακτη», ως το τελευταίο τεκμήριο αναγνώρισης, διότι και η μητέρα του Γιούρι έπαιζε με μεγάλη δεξιοτεχνία μπαλαλάικα, και γι' αυτό ανταπαντάει με την τελευταία φράση του έργου: «χάρισμα» (κληρονομικό). Ευχαριστημένος, πλέον, και δικαιωμένος ο στρατηγός Ζιβάγκο τους παρακολουθεί ακόμα καθώς απομακρύνονται και έτσι κλείνει, ουσιαστικά, η υπόθεση αυτού του θαυμάσιου κινηματογραφικού έργου.

• **Σκηνή 413^η(3h:18':29'' - 3h:20':00'')**(Επινοημένη)

Είναι η τελευταία σκηνή του έργου, ο κινηματογραφικός φακός εστιάζει στην υδατόπτωση και στο ουράνιο τόξο που σχηματίζεται στη βάση της. Σήμα ότι όλα τα δύσκολα πέρασαν και ο «κατακλυσμός» στη ζωή της Τόνιας Ζιβάγκο είναι πλέον παρελθόν. Μια νέα αισιόδοξη σελίδα έχει ανοίξει στη ζωή της. Έχει βρει πλέον τις ρίζες της.

Το τελευταίο πλάνο του έργου δείχνει εκ των άνω τη ροή της υδατόπτωσης, που παραπέμπει μεταφορικά στο ρου της ιστορίας των ανθρώπων, όπου ο θεατής καλείται να στοχαστεί για τα ανθρώπινα πλάσματα που γεννιούνται, συντρίβονται και αφανίζονται μέσα στην Ιστορία, όπως οι φουσαλλίδες του αφρισμένου νερού στο χείμαρρο που δημιουργούνται, σπάζουν και χάνονται. Μάλιστα, ο φακός συνεχίζει καθώς πέφτουν οι τίτλοι να δείχνει το ρεύμα του νερού να κατεβαίνει ανάμεσα σε βράχια που παραπέμπει στις συμπληγάδες πέτρες, σύμβολο για τις δυσκολίες στις προσωπικές ζωές των ανθρώπων, ενώ στο βάθος παραμένει, ως αισιόδοξο σύμβολο, το ουράνιο τόξο.

Στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο, Κεφ. 1, 2, 3 και 4) η συνάντηση και αλληλοαναγνώριση θείου και ανιψιάς εξελίσσεται διαφορετικά. Συγκεκριμένα, το γεγονός αυτό τοποθετείται στο καλοκαίρι του 1943, στην ερειπωμένη πόλη Καρατσόφ, όπου βρισκόταν η στρατιωτική μονάδα του Γκορντόν και του Ντουντόροφ, παιδικών φίλων του γιατρού Ζιβάγκο. Εκεί στο ξέφωτο, που βρισκόταν ο στρατιωτικός καταυλισμός, η Τάνια που δούλευε στα πλυντήρια μαζί με άλλους δυο - τρεις συμπολεμιστές της και μερικούς άσχετους συνοδίτες, μαζί με τον Γκορντόν και τον Ντουντόροφ περίμεναν από το πρωί το φορτηγό, το οποίο θα ερχόταν να παραλάβει την Τάνια και το υλικό του τάγματος, για το οποίο ήταν υπεύθυνη.

Η αναμονή κρατούσε πολύ. Δεν είχαν τι να κάνουν. Η Τάνια φλυαρούσε και μόλις είχε διηγηθεί για τη συνάντησή της με τον υποστράτηγο Ζιβάγκο. Ο υποστράτηγος Ζιβάγκο είχε έλθει, γιατί ενδιαφερόταν να μάθει περισσότερα για την ηρωίδα Χριστίνα, συναντώντας άτομα που την ήξεραν, όπως

ήταν η Τάνια. Του είχαν πει ότι ήταν φίλες. Είχε δώσει εντολή να την φωνάξουν.

«Λοιπόν, με φώναξαν, και με πήγαν σ' αυτόν. Δεν είναι καθόλου φοβερός. Τίποτα το ιδιαίτερο, όπως όλοι. Με λοξά μάτια, μελαχρινός. Λοιπόν ό,τι ήξερα του το είπα. Με άκουσε, ευχαριστώ λέει. Και σύ, λέει, ποια και από πού είσαι; Εγώ φυσικά, μουγγή. Τι να του πω; Έκθτετο. Και γενικά. Ξέρετε. Ιδρύματα, αλητεία. Κι εκείνος δεν πιάνεται, πες μου, λέει, χωρίς ντροπές, γιατί να ντρέπεσαι; Και εγώ στην αρχή ξεστόμισα ένα - δυο λόγια, μετά παραπάνω, κι όταν εκείνος άρχισε να κουνά το κεφάλι του, πήρα θάρρος. Έχω πολλά πράγματα να σας πω, του λέω. Αν ακούσετε δεν θα πιστέψετε, θα πείτε πως τα βγάζω απ' το κεφάλι μου. Μόλις τέλειωσα τη διήγηση, σηκώθηκε κι άρχισε να κόβει βόλτες μέσα στην καλύβα. Για δες, λέει, τι περίεργα πράγματα.

Λοιπόν, λέει: Τώρα δεν έχω χρόνο. Θα σε βρω, μην ανησυχείς, θα σε βρω και θα σε φωνάξω ξανά. Δεν περίμενα να τα ακούσω όλα αυτά. Δεν θα σ' αφήσω μου λέει. Πρέπει να δηλώσω πως είμαι θείος σου και να σε προβιβάσω σε ανιψιά συνταγματάρχη. Θα σε στείλω να σπουδάσεις ό,τι θες. Μα την πίστη μου, αλήθεια. Τέτοιες πλάκες μου έκανε.[...] “Και τι είπες στον στρατηγό”, ρώτησε ο Γκορντόν “Αν μπορείς κάνε μια επανάληψη για μας”. “Εντάξει, θα σας πω”. Και τους είπε τη φοβερή της ιστορία.» (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο, Κεφ. 3).

Ο Lean για να συνδέσει κάπως αυτούς τους δυο αταίριαστους χώρους αναγνώρισης (Τάγμα του Ερυθρού Στρατού και Υδροηλεκτρικό έργο) τοποθέτησε στη σήραγγα του φράγματος, το σύμβολο του Ερυθρού Αστέρα που ήταν και σύμβολο του Ερυθρού Στρατού. Επίσης, για να συνδέσει τον πόλεμο με τις συνεπαγόμενες απώλειές του, στο μυθιστόρημα, χρησιμοποιεί στο κινηματογραφικό έργο το

πλάνο της διάβασης των εργαζομένων στη σήραγγα του υδροηλεκτρικού, με τέτοιο μάλιστα τρόπο το φωτισμό, ώστε οι σκιές των εργαζομένων της βάρδιας καθώς προχωρούν, για να αναλάβουν εργασία να φαίνονται σαν να χάνονται στο βάθος της καταπακτής της σήραγγας.

Στο κινηματογραφικό έργο η Τόνια φαίνεται να μη θυμάται τίποτε από τη μάνα της (ονομασία της, συζητήσεις τους) παρά μόνο την αίσθηση της παρουσίας της, που της φαινόταν μεγάλη, ενώ στο μυθιστόρημα ο συγγραφέας την βάζει να αναρωτιέται σχετικά με το όνομα της μητέρας της και εμμέσως του πατριού της Κομαρόφ (για τον οποίο βεβαίως πιστεύει ακόμα ότι ήταν ο πραγματικός της πατέρας).

Εξιstorώντας λοιπόν της ζωή της στους Γκορντόν - Ντουντόροφ, ενώ περιμένουν και οι τρεις τους να μετασταθμεύσουν λέει, μεταξύ άλλων, τα εξής: *«Στ' αλήθεια έχω πολλά να σας πω. Έλεγαν πως δεν είμαι από τους λαϊκούς. Κάποιοι άλλοι μου το είπαν ή μόνη μου το φύλαξα, δεν θυμάμαι, άκουσα όμως πως, τάχα η μανούλα μου, η Ραΐσα Κομαρόβα, ήταν η γυναίκα του Ρώσου υπουργού στη Λευκομογγολία, αυτουνού που κρύβεται τώρα, του συντρόφου Κομαρόφ.»* (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο, Κεφ. 4).

Τέλος, ο Lean αντιστρέφει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες χάθηκε η Τόνια στην παιδική της ηλικία. Συγκεκριμένα, στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο, Κεφ. 4) η Τάνια λέει ότι η μάνα της την παρέδωσε στη Μάρφα, που ήταν φύλακας στο σταθμό διασταύρωσης των τρένων στη Ναγκόρναγια. Την παρέδωσε, όταν πλησίαζαν οι Κόκκινοι, με σκοπό να την πάρει πίσω λίγο αργότερα, όταν θα ηρεμούσαν τα πράγματα ή μάλλον η Μάρφα παγίδεψε τη μητέρα της Τάνιας, για να την

αποσπάσει από τη μητρική αγκαλιά (αυτό τουλάχιστον ήθελε να πιστεύει και η ίδια). Στο κινηματογραφικό όμως έργο ο Lean βάζει τον πατριό της Τόνιας, τον Κομαρόφσκι, να την παρατάει στη μέση του δρόμου, όταν ξαφνικά ξεσπάει μια συμπλοκή και αρχίζουν να πέφτουν οι σφαίρες γύρω τους.

Τέλος, η μπαλαλάικα, σκηνοθετικό εύρημα του Lean, που πηγάζει από τη γνώση του ότι ο συγγραφέας Παστερνάκ, ήταν όχι μόνο παιδί σημαντικών καλλιτεχνών (η μητέρα του η Ρόζα Κάουφμαν, ήταν γνωστή πιανίστα), αλλά και ο ίδιος είχε ξεκινήσει μουσικές σπουδές στο Ωδείο της Μόσχας, λειτουργεί, ως οιονεί πρόσθετο στοιχείο ταυτοποίησης στο κινηματογραφικό έργο, και υποκαθιστά το χαμόγελο της Τάνιας, το οποίο επίσης είναι ένα πρόσθετο στοιχείο ταυτοποίησης στο μυθιστόρημα.

Συγκεκριμένα, το χαμόγελο της Τάνιας στο μυθιστόρημα (Βιβλίο Δεύτερο, Μέρος Δέκατο έκτο, Κεφ. 2) σχολιάζεται από τον Γκορντόν στον Ντουντόροφ - οι οποίοι είναι παλιοί φίλοι του Γιούρι Ζιβάγκο, αμφότεροι επιστρατευμένοι στη στρατιωτική μονάδα, στην οποία υπηρετεί η Τάνια και οι οποίοι γνωρίζουν τον Έβγκραφ Ζιβάγκο - ως εξής:

«[...] Αυτή η Τάνια έχει ένα τρόπο να χαμογελάει μ' όλο της το πρόσωπο, όπως ο Γιούρι, το έχεις προσέξει; Την ώρα που γελάει η μύτη της δεν φαίνεται πλακουτσωτή, τα μάλα της δεν είναι μονοκόμματα, το πρόσωπό της γίνεται συμπαθητικό, χαριτωμένο[...]».



Η METRO-GOLDWYN-MAYER και ο μεγάλος σκηνοθέτης
ΝΤΕΗΒΙΝΤ ΛΗΝ
παρουσιάζουν τους
ΤΖΟΥΛΙ ΚΡΙΣΤΙ
ΟΜΑΡ ΣΑΡΙΦ
ΤΖΕΡΑΛΤΙΝ ΤΣΑΠΛΙΝ

στο κορυφαίο δραματικό
μεγαλούργημα
που τιμήθηκε με **6 ΟΣΚΑΡ**
και σημείωσε σταθμό
στην ιστορία του κινηματογράφου

ΔΟΚΤΟΡ ΖΙΒΑΓΚΟ

*** DOCTOR ZHIVAGO ***
ΕΓΧΡΩΜΟ

Συμπρωταγωνιστούν :
ΑΛΕΚ ΓΚΙΝΝΕΣ - ΡΟΝΤ ΣΤΑΪΓΚΕΡ
CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION

ΕΓΧΡΩΜΟ

Παράρτημα

1. Πίσω από τα Παρασκήνια

Στις 10 Δεκεμβρίου 1962 προβλήθηκε στις αμερικανικές κινηματογραφικές αίθουσες η μεγάλη κινηματογραφική παραγωγή της «Columbia Pictures»: «Lawrence of Arabia» («Ο Λώρενς της Αραβίας»), σε σκηνοθεσία David Lean. Η ταινία αυτή στα 35^α Βραβεία Όσκαρ το 1963 ήταν υποψήφια για δέκα βραβεία και, τελικώς, κέρδισε τα επτά(7)!

Μεταξύ αυτών ήταν και το Όσκαρ καλύτερης ταινίας καθώς και το Όσκαρ σκηνοθεσίας. Ο David Lean μετά από όλα αυτά τα γεγονότα έπλεε όχι μόνο σε πελάγη ευτυχίας (μεταφορικά), αλλά και πραγματικά σε εξωτικά πελάγη, καθώς συνήθιζε μετά από κάθε του μεγάλη παραγωγή να κάνει κρουαζιέρα για προσωπική του ξεκούραση και αναψυχή. Στις κρουαζιέρες του, μάλιστα, κατέστρωνε και τα μελλοντικά του σχέδια.

Μετά τη βράβευση του «Λώρενς της Αραβίας», φαίνεται ότι πάνω στο πλοίο θα τον βρήκε η πρόταση της «Metro Goldwyn Mayer (M.G.M.)», για να αναλάβει τη σκηνοθεσία ενός νέου σημαντικού έργου, για το οποίο ο Carlo Ponti είχε ζητήσει χρηματοδοτική στήριξη από την εταιρία αυτή, προκειμένου να υλοποιήσει τη σχετική παραγωγή του.

Το έργο που σκόπευε να μεταφέρει στην οθόνη ο Ιταλός παραγωγός, αφού είχε εξασφαλίσει τα δικαιώματα από τον συμπατριώτη του εκδότη Gianjakomo Feltrinelli, ήταν το πολύκροτο μυθιστόρημα: «Δόκτωρ Ζιβάγκο», που είχε εκδοθεί στην Ιταλία το 1957 από τον Feltrinelli, σε συμφωνία με τον βραβευμένο, με Νομπέλ, Ρώσο συγγραφέα Μπορίς Παστερνάκ, παρά τις έντονες αντιδράσεις των Σοβιετικών

αρχών. Ήταν η εποχή που ο ψυχρός πόλεμος Ανατολής - Δύσης βρισκόταν στο απόγειό του. Εξάλλου, δεν είχε περάσει ούτε ένας χρόνος από τότε που είχε συμβεί (Οκτώβριος του 1962) η κρίση των πυραύλων στην Κούβα και μόλις είχε αποφευχθεί ο Γ΄ Παγκόσμιος Πόλεμος.

Η «*M.G.M.*», για να δεχτεί να συγχρηματοδοτήσει την εν λόγω ταινία, ζήτησε να την σκηνοθετήσει ο David Lean. Ο Ιταλός παραγωγός, δεν έφερε αντίρρηση, προκειμένου να μπορέσει να υλοποιήσει το σχέδιό του στις διαστάσεις που υπολόγιζε (ως υπερπαραγωγή).

Ο David Lean με τη σειρά του δέχτηκε την πρόταση της «*M.G.M.*», με την προϋπόθεση να έχει πλήρη ελευθερία κινήσεων στη λήψη αποφάσεων για την υλοποίηση αυτού του καλλιτεχνικού εγχειρήματος, δεδομένου ότι και ο ίδιος ονειρευόταν και σχεδίαζε μια νέα δημιουργία.

Ο Stephen M. Silverman αναφέρει ότι, όταν ο Lean και ο Ponti συναντήθηκαν στη Μαδρίτη για να συζητήσουν για την παραγωγή της ταινίας, ο Lean προειδοποίησε τον Ponti ως εξής: *"Κοιτάξτε, γνωρίζω όλα τα σχετικά με τους παραγωγούς ταινιών. Αν καταλάβω ότι ανακατευτείτε τόσο όσο ένα δαχτυλάκι, τότε αυτό θα είναι το τέλος της συνεργασίας μας. Θα φύγω από την ταινία"*. Και αργότερα, σε άλλη δήλωσή του ο Lean είχε παραδεχτεί ικανοποιημένος: *"Μετά, όταν τον είδα(τον Ponti), ήταν στην... πρεμιέρα"*.

Εξάλλου, διέθετε δυνατή καλλιτεχνική ομάδα, δοκιμασμένη και από άλλες κινηματογραφικές του δουλειές, κυρίως δε μετά τη πολυβραβευμένη ταινία του: *«Λώρενς της Αραβίας»*, και αποτελείτο από τους παρακάτω διάσημους: Robert Bolt(σεναριογράφο), John Box(σκηνογράφο), Freddie Young (φωτογράφο), Maurice Jarre(Μουσική).

Ο David Lean αμέσως άρχισε τη μελέτη τού υπόψη μυθιστορήματος και πριν ακόμα αρχίσει τις απαραίτητες προετοιμασίες του για το έργο αυτό, θα έπρεπε να

ξεκαθαρίσει το τοπίο με τους ηθοποιούς, κυρίως δε με τους πρωταγωνιστές, δεδομένου ότι: υπερπαραγωγή Carlo Ponti σήμαινε αμέσως και πρωταγωνιστικό γυναικείο ρόλο για τη Σοφία Λόρεν, σύζυγο του Ponti.

Στο μυαλό, όμως, του David Lean η Λάρα, η οποία, σύμφωνα με το ομώνυμο μυθιστόρημα ήταν βελγικής καταγωγής από την πλευρά του πατέρα της και γαλλικής καταγωγής από την πλευρά της μητέρας της, ήταν κοντή και ντελικάτη φιγούρα, ευαίσθητη και μάλλον σοφιστική με ελκυστικά γαλάζια μάτια, πράγμα που δεν ταίριαζε με την ψηλή εντυπωσιακή φιγούρα της Σοφία Λόρεν και το φλογερό μεσογειακό ταμπεραμέντο της. Ετσι, προσέλαβε για το ρόλο αυτό την Αγγλίδα ηθοποιό Julie Christie και, όπως αποδείχτηκε εκ των πραγμάτων, η επιλογή του αυτή ήταν πάρα πολύ εύστοχη και επιτυχής.

Μάλιστα, όταν ο πρόεδρος της G-M-G, Robert O'Brien, άφησε υπαινιγμό στο σκηνοθέτη ότι η σύζυγος του παραγωγού Carlo Ponti, η ηθοποιός Σοφία Λόρεν, θα έπαιρνε το ρόλο της Λάρας, τότε ο David Lean του απάντησε ότι θα της έδινε το ρόλο, με την προϋπόθεση ότι θα βρισκόταν κάποιος να τον πείσει ότι η Λόρεν θα μπορούσε να παίξει πειστικά το ρόλο μιας δεκαεπτάχρονης παρθένας.

Για το ρόλο του Ζιβάνγκο, επέλεξε τον Ομάρ Σαρίφ, ο οποίος είχε παίξει με επιτυχία στο έργο: «*Λώρενς της Αραβίας*» το ρόλο του Άραβα Σεΐχη και είχαν συνεργαστεί άψογα οι δυό τους. Μάλιστα, όπως είχε εξομολογηθεί ο ίδιος ο Ομάρ Σαρίφ, μόλις έμαθε ότι ο David Lean θα σκηνοθετούσε την ταινία: «*Δόκτωρ Ζιβάνγκο*», αγόρασε αμέσως το εν λόγω μυθιστόρημα και άρχισε να το διαβάζει, προκειμένου να ανακαλύψει κάποιον ρόλο που θα του ταίριαζε να παίξει στην υπόψη ταινία.

Γρήγορα κατάλαβε ότι, επειδή ο κόσμος τον είχε συνδέσει κινηματογραφικά ως Άραβα πάνω σε καμήλα, δύσκολα θα τον αποδεχόταν ως Ρώσο γιατρό και ποιητή. Βρήκε, όμως, ότι ο ρόλος του Πάσα Αντίποφ θα του ταίριαζε. Έτσι, είπε στον ατζέντη του να ζητήσει από τον Lean αυτό το ρόλο.

Ο Lean, όμως, σκέφτηκε εντελώς διαφορετικά, θεώρησε ότι τον ψυχισμό του Ρώσου ποιητή Ζιβάγκο δεν θα μπορούσε κανείς δυτικός ηθοποιός να τον εκφράσει καλύτερα από ό,τι ο Ομάρ Σαρίφ, με την ανατολίτικη ζεστή, υγρή και βαθιά ματιά του. Έτσι, όταν ο ατζέντης τηλεφώνησε στον Ομάρ, που αγωνιούσε για το ρόλο του Πάσα, ότι ο David Lean δεν συμφωνούσε για το ρόλο αυτό, αλλά για τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Γιούρι Ζιβάγκο, ο Ομάρ Σαρίφ έμεινε έκπληκτος. Πολλοί, βεβαίως, τότε, κατέκριναν τον Lean, που έδωσε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον Omar Sharif, το θεώρησαν σκέτη τρέλα, αλλά, όπως έδειξαν τα πράγματα, τελικώς, δικαιώθηκε.

Προκειμένου, όμως, ο Σαρίφ να έχει χαρακτηριστικά που να ταιριάζουν κάπως με τον Ρώσο ποιητή Ζιβάγκο ήταν αναγκασμένος κάθε τρεις μέρες να κάνει αποτρίχωση σε μια ζώνη μισής ίντσας, ώστε να φαίνεται μεγαλύτερο το πρόσωπό του, και, επίσης, αναγκαζόταν να τραβά με ειδική περούκα συνεχώς πίσω τα ζυγωματικά του, ώστε να μην είναι πολύ εμφανή τα αραβικά του χαρακτηριστικά. Και οι δυο αυτές παρεμβάσεις σε όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων, που κράτησαν ένα σχεδόν χρόνο, ήταν πολύ επώδυνες και βασανιστικές για τον ίδιο.

Ο Ομάρ Σαρίφ, πρωτεύοντως, αλλά ισοδύναμα και η Τζούλι Κρίστι φαίνεται ότι παίζουν περισσότερο με τα μάτια τους (με το πονεσιάρικο, στο βάθος μελαγχολικό και υγρό βλέμμα του ο ένας, και με το ψυχρό, αλλά και εύθραυστο βλέμμα της η άλλη) και με τις εκφράσεις του προσώπου τους, παρά με τα λόγια τους, όπως ταιριάζει δηλαδή σε ένα

ανθρωπιστή και διανοούμενο (τον Γιούρι) αφενός, και σε μια ευαίσθητη και σοφιστική γυναίκα(τη Λάρα) αφετέρου. Μετά το Γιούρι και τη Λάρα κανένας κινηματογραφικός έρωτας δεν θα ήταν ίδιος από κει και πέρα.

Όπως εξομολογείται ο Ομάρ Σαρίφ, όταν συνάντησε τον David Lean για να συζητήσουν για το ρόλο του Ζιβάγκο, ο σκηνοθέτης του είπε: «Αυτό που θα σου ζητήσω να κάνεις είναι κάτι εξαιρετικά δύσκολο για έναν ηθοποιό. Θέλω να μην κάνεις τίποτα, καθόλου, να μη θέλεις τίποτε, να μην έχεις καμία αντίδραση, να μην κάνεις τίποτα.»

Τον ρώτησε ο Ομάρ γιατί, και αυτός συνέχισε: «διότι, όταν γράφαμε το σενάριο με τον Robert, το πρόβλημά μας ήταν πώς να δείξουμε σε μια ταινία ότι ένας άντρας είναι ποιητής, χωρίς να απαγγέλλει ποίηση. Αποφασίσαμε ότι όλη η ταινία πρέπει να ιδωθεί μέσα από τη ματιά του. Πρακτικά θα είσαι σε κάθε σκηνή, αλλά πάντα θα είσαι σκηνές άλλων ηθοποιών. Γι' αυτό θα πρέπει να είσαι υπομονετικός και να μην κάνεις τίποτε.»

Άκουγε, όμως, συνεχώς γύρω του που έλεγαν : «Δεν ήταν η Julie Christie θαυμάσια; δεν ήταν ο Rod Steiger φανταστικός; δεν ήταν ο Tom Courtney μοναδικός; η Geraldine φοβερή;» Μιλούσαν για όλους τους άλλους ηθοποιούς και ποτέ δεν άκουσε κανέναν να λέει ότι και ο Omar ήταν υπέροχος, γι' αυτό άρχισε να ανησυχεί όλο και περισσότερο· είχε μάλιστα φτάσει στα πρόθυρα νευρικής κατάρρευσης.

Μια νύχτα, λοιπόν, τηλεφώνησε απελπισμένος στον David Lean και του είπε: «David έκανες λάθος, δεν έπρεπε να με επιλέξεις, είμαι απαίσιος, δεν παίζω καλά.» Και τότε αυτός που πολύ σπάνια έβγαινε το βράδυ από το ξενοδοχείο του, εντούτοις σηκώθηκε από το κρεβάτι του και πήγε να συναντήσει τον Ομάρ Σαρίφ και του είπε:

«Δεν με εμπιστεύεσαι; Κάνε αυτό που σου λέω και αν είμαι σωστός - διότι δεν θέλω κανείς να σκεφτεί σε όλη τη διάρκεια της ταινίας ότι ο Ζιβάγκο είναι υπέροχος - όταν θα έχει προβληθεί η ταινία, όλοι θα σκέπτονται εσένα περισσότερο από τον οποιονδήποτε άλλο.» Πράγματι, έτσι έγινε και ο Ομάρ Σαρίφ κέρδισε στο τέλος τις εντυπώσεις του κινηματογραφικού κοινού και είναι γι' αυτό το κοινό ο μοναδικός και αξέχαστος Ζιβάγκο.

Για το ρόλο της Τόνιας, πιστής και λατρεμένης συζύγου του Γιούρι Ζιβάγκο (που στη ζωή του συγγραφέα Παστερνάκ αντιπροσωπεύει χρονικά μεν την πρώτη νόμιμη σύζυγό του, την Evgenia Vladimirovna Lurie, συμπεριφορικά όμως τη δεύτερη σύζυγό του, την Zinaida Nikolaevna), ο Lean διάλεξε την Geraldine Chaplin, την οποία εντόπισε μέσα από ένα γαλλικό περιοδικό μόδας.

Πράγματι, η κόρη αυτή του Τσάρλι Τσάπλιν, νεαρότατη τότε, αρχικά είχε ασχοληθεί με το χορό, στη συνέχεια στράφηκε στη μόδα και εργαζόταν ως φωτομοντέλλο. Την κάλεσε λοιπόν να κάνει δοκιμαστικό γύρισμα και, αφού πείστηκε ότι θα τα κατάφερνε, της έδωσε το ρόλο της Τόνιας και, μάλιστα, έγραψε μια θερμή επιστολή στους γονείς της, όπου μιλούσε με τα καλύτερα λόγια για την Geraldine και τους γνώριζε ότι ήταν βέβαιος για την κόρη τους ότι θα τα καταφέρει στο ρόλο της.

Πράγματι, η Geraldine έπαιξε το ρόλο της με χάρη και γλυκύτητα, με αίσθηση υπομονετικότητας και ταπεινότητας, όπως ακριβώς ταιριάζει σε μια πιστή σύζυγο που λατρεύει τον άντρα της. Είχε εξάλλου ένα καλό πρότυπο, τη μητέρα της, για να παίξει το ρόλο της καλής και πιστής συζύγου ενός ποιητή. Να μην ξεχνούμε ότι η μητέρα της, η Oona O' Neill, κόρη του μεγάλου θεατρικού συγγραφέα Eugene O' Neill παντρεύτηκε σε ηλικία δεκαεπτά(17) χρονών το μεγάλο καλλιτέχνη Charlie Chaplin και έκτοτε έζησε αφοσιωμένη

μαζί του μέχρι το θάνατό του, αποκτώντας από αυτόν οκτώ (8) παιδιά! Είχε, λοιπόν, βιώσει από παιδί την αφοσίωση της μητέρα της προς τον πατέρα της και ήταν γι' αυτήν η έκφραση της συζυγικής πίστης και αφοσίωσης ένας πολύ γνωστός ρόλος, που τον είχε βιώσει σε όλη τη νεανική της ηλικία, και ήταν πολύ καλά μοντελοποιημένος ο ρόλος αυτός μέσα της.

Για τους άλλους βασικούς ρόλους ο Lean διάλεξε, επίσης, πολύ καλούς ηθοποιούς, εγνωσμένου κύρους, με πρόσθετο κριτήριο ότι δεν θα δημιουργούσαν προβλήματα βεντετισμού κατά τη συνεργασία τους. Έτσι, οι επιλογές του ήσαν: ο Ralph Richardson ως Αλεξάντερ Γκρομικό, πατέρας της Τόνιας, η Siobhan McKenna ως Άννα Ιβάνοβνα Κρούγκιερ, μητέρα της Τόνιας, και, βεβαίως, ο sir Alec Guinness στο ρόλο του ετεροθαλούς αδελφού του Γιούρι Ζιβάγκο, του Έβγκραφ Ζιβάγκο. Ειδικότερα, οι ερμηνείες του Ralph Richardson και της Siobhan McKenna στους ρόλους των πεθερικών του Zhivago είναι καταπληκτικές και αποπνέουν με επιτυχία το πνεύμα, το ήθος, αλλά και τις αντιθέσεις - παραξενιές των ηλικιωμένων ευκατάστατων ανθρώπων. Ειδικά το παίξιμο του Ralph Richardson είναι πολύ ποιητικό - αιθέριο.

Όσον αφορά τον sir Alec Guinness ήταν, βεβαίως, ο τυχερός συνεργάτης του David Lean, δεδομένου ότι έπαιξε σημαντικούς ρόλους στα έργα: «*Η Γέφυρα του ποταμού Κβάι*»(1957, επτά Όσκαρ) και «*Ο Λώρενς της Αραβίας*»(1962, επτά Όσκαρ), που έγιναν και οι δυο αυτές ταινίες μεγάλες κινηματογραφικές επιτυχίες. Μεταξύ του Lean και του Guinness υπήρχε πάντα φιλία και αλληλοεκτίμηση, αλλά δεν έλειπαν, όμως, και οι προστριβές μεταξύ τους κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, προκειμένου να επιτευχθεί το καλύτερο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Ο Guinness στο ρόλο του θείου Ζιβάγκο που ψάχνει την ανιψιά του, κόρη του Γιούρι Ζιβάγκο, και κάνει την έρευνά του, δίνει ρεσιτάλ ερμηνείας. Νομίζεις ότι είναι μαέστρος της ανάκρισης, που θα τον ζήλευε και ο καλύτερος ανακριτής της «Κ.Γ.Β.» στην πάλαι ποτέ Σοβιετική Ένωση.

Μια μέρα, μάλιστα, που η νεαρή τότε Αγγλίδα Rita Tushingham, η οποία έπαιζε μαζί του το ρόλο της κόρης της Λάρας, στην αρχή και στο τέλος του κινηματογραφικού αυτού έργου, όταν τον ρώτησε με αφέλεια, για το πότε θα παίξουν τη μεγάλη σκηνή τους, εκείνη δηλαδή που εκρήγνυται με κλάμα και αναθυμάται τη σκηνή που την παράτησε μέσα στην αναστάτωση ο Κομαρόφσκι και έκτοτε αυτή χάθηκε, ο Guinness με πολύ φλέγμα της απάντησε: *«Κάθε σκηνή είναι μεγάλη σκηνή».*

Επίσης, ο σημαντικός ο Άγγλος ηθοποιός Tom Courtenay στο ρόλο του Πάσα Αντίποφ - Στρέλνικοφ και, βεβαίως, ο φημισμένος Αμερικανός ηθοποιός Rod Steiger στο ρόλο του «κακού» Κομαρόφσκι τύπου καιροσκόπου, εκμεταλλευτή ανθρώπων σε ανημπόρια και πρώην εραστή της Λάρας.

Ειδικότερα, ο Tom Courtenay, στο ρόλο του Pasha Antipof, του αγνού ιδεαλιστή φοιτητή και συζύγου της Lara, που μετρέπεται σε σκληρό επαναστάτη, ξεδιπλώνει πολύ μεθοδικά το δράμα που ζει ο Πάσα, στην προσπάθειά του να συμβιβάσει το νέο εκφοβιστικό του προφίλ με την τρυφερότητα που νιώθει για τη σύζυγό του Λάρα και την κόρη του Κάτια.

Ο Στάινγκερ ήταν ο μοναδικός Αμερικανός ηθοποιός στην υπόψη ταινία και φοβόταν, μήπως η ερμηνεία του θα επισκιάζόταν από εκείνες των μεγαθρίων του αγγλικού θεάτρου και κινηματογράφου, δηλαδή από τις ερμηνείες του Ραλφ Ρίτσαρντσον και Άλεκ Γκίνες, οι οποίοι συμμετείχαν στην ταινία. Η ερμηνεία του έλαβε, όμως, καλές κριτικές και

ο ηθοποιός έγινε πολύ καλός φίλος με τον Άγγλο ηθοποιό Tom Courtenay, που υποδυόταν τον Πάσα Αντίποφ. Οι δυο τους παρέμειναν φίλοι μέχρι και το θάνατο του Στάιγκερ.

Το παίξιμο του Steiger άξιζε βραβείο ερμηνείας. Συνεχώς στο έργο μοιάζει, σαν να προσπαθεί να κλέψει τις εντυπώσεις από τους πρωταγωνιστές της ταινίας και μερικές φορές, πράγματι, τα καταφέρνει. Ο ίδιος είχε και άποψη για τα γυρίσματα και μερικές φορές διευκόλυνε τα πράγματα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Πολλά χρόνια αργότερα, ο ίδιος αναρωτήθηκε μήπως εξ αυτού του λόγου, δηλαδή της κινηματογραφικής του άποψης, δεν εισέπραξε συμπάθεια εκ μέρους του David Lean.

Ειδικότερα, στη σκηνή του εν κινήσει έλκηθρου στον παγωμένο δρόμο της Μόσχας, όπου ο Κομαρόφσκι φιλά τη σαστισμένη Λάρα, ο τρόπος λήψης που πρότεινε, αλλά και ο τρόπος που έπαιξε ως ηθοποιός βοήθησε αποτελεσματικά στην επιτυχία του γυρίσματος αυτής της δύσκολης σκηνής. Επίσης, στη σκηνή που η Λάρα σκαμπιλίζει τον Κομαρόφσκι (τη δεύτερη φορά), ο Steiger ανταπέδωσε το σκαμπίλι με το γάντι του, χωρίς αυτό το στοιχείο να υπάρχει στο σενάριο. Και αυτό έγινε περισσότερο ασυναίσθητα, όπως ο ίδιος ομολόγησε αργότερα, και λιγότερο θεωρώντας ότι κανείς δεν μπορεί να σκαμπιλίζει τον Κομαρόφσκι. Τελικώς, και το φιλί και το σκαμπίλι του Κομαρόφσκι παρέμειναν και δεν κόπηκαν στο μοντάζ, διότι θεωρήθηκε από τον Lean ότι και οι δυο αυτές περιπτώσεις, ήταν δυο καλές κινηματογραφικές στιγμές μεταξύ των δυο αυτών εξαιρετων ηθοποιών.

Ο Rod Steiger είχε παραδεχτεί ότι στα γυρίσματα δεν γίνονταν φασαρίες, γιατί οι ηθοποιοί που είχαν διαλεχτεί, ήξεραν πως έπρεπε να παίξουν ακολουθώντας τις οδηγίες του μοναδικού Lean. Μάλιστα, ο Steiger έχοντας την αμερικανική νοοτροπία ρώτησε, όπως και η Τσάπλιν, κάποια

μέρα τον σκηνοθέτη, γιατί δεν έμενε στο ίδιο το ξενοδοχείο που έμεναν και οι ηθοποιοί του και δεν έβλεπε κανέναν εκτός πλατό; Και τότε πήρε την απάντηση: «Δεν θέλω οι ισχυρές προσωπικότητες των ηθοποιών να μου επηρεάσουν τους χαρακτήρες των ρόλων που έχω στο μυαλό μου γι' αυτή την ταινία».

Ο Lean, εάν εξαιρέσεις τον Sir Alec Guinness και τον Ralph Richardson, με το καστ των ηθοποιών που είχε επιλέξει, πέτυχε τον απώτερο στόχο του που ήταν ο εξής: φρέσκιες κατά το δυνατόν κινηματογραφικές φάτσες, αλλά με το υποκριτικό εκτόπισμα που απαιτείται, έτσι ώστε η «κινηματογραφική» τους προσωπικότητα να μην επισκιάσει την προσωπικότητα των ηρώων, για να υποστηριχθεί το πολυδιάστατο των λογοτεχνικών χαρακτήρων, και το σημαίνουν να μην καλύψει το σημαινόμενο, που είναι και το ζητούμενο.

Εκτός από τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις και τους προβληματισμούς του πάνω στο γύρισμα και στο στήσιμο των σκηνών της ταινίας, και, βεβαίως, στο παίξιμο των ηθοποιών του, μια μόνιμη έγνοια απασχολούσε πάντοτε τον Lean, η μη υπέρβαση του προϋπολογισμού· για το λόγο αυτό εξαντλούσε όλη του την αυστηρότητα προς κάθε κατεύθυνση, προκειμένου να το πετύχει.

Δεν συμβιβαζόταν, όμως, με τίποτα και δεν τον εμπόδιζε τίποτα στο γύρισμα των σκηνών, ούτε ακόμα και εάν συνέβαινε εκείνη την ώρα κάποιο ατύχημα στο πλατό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σκηνή με το ανέβασμα στο τρένο (με το οποίο ταξιδεύει η οικογένεια Ζιβάγκο για το Βαρίκινο), της γυναίκας από το χωριό, το οποίο είχε κάψει ο Στρέλνικοφ. Η γυναίκα αυτή, αφού δίνει, τρέχοντας, πρώτα το φασκιωμένο μωρό στο Ζιβάγκο, εξακολουθεί να τρέχει δίπλα στο τρένο και προσπαθεί να ανεβεί και αυτή στο

βαγόνι, βοηθούμενη από τον Γιούρι Ζιβάγκο, που της δίνει κάποια στιγμή το χέρι του.

Όταν, λοιπόν, γυρίστηκε η ενλόγω σκηνή, πράγματι, υπήρξε ατύχημα. Συγκεκριμένα, τη στιγμή που η ηθοποιός Lili Murati, που παίζει το ρόλο αυτής της γυναίκας, έδωσε το χέρι στον Ομάρ Σαρίφ(Ζιβάγκο) και αυτός την τράβηξε προς το μέρος του, τα πόδια της ηθοποιού χτύπησαν σοβαρά, πάνω στο κινούμενο βαγόνι, αλλά το γύρισμα δεν σταμάτησε, παρά τη σπαραχτική κραυγή της.

Μόλις τέλειωσε, όμως, η σκηνή αυτή, την παρέλαβε το ασθενοφόρο όχημα που βρισκόταν λίγο πιο πέρα και οδηγήθηκε αμέσως στο νοσοκομείο. Σχεδόν όλοι οι παρευρισκόμενοι κατηγόρησαν τον Lean για σκληρότητα, επειδή συνέχισε τη λήψη (οι περισσότεροι μάλιστα από αυτούς σοκαρισμένοι περίμεναν να σταματήσουν τα γυρίσματα ίσως για 1-2 μέρες), αλλά αυτός αντέτεινε ότι υπήρχε δίπλα ασθενοφόρο, για να την παραλάβει.

Τις επόμενες, βεβαίως, μέρες, ο Lean τηλεφωνούσε τακτικά στην Κλινική, προκειμένου να μάθει νέα για την εξέλιξη της υγείας της. Αυτό, όμως, που ήθελε, το πέτυχε και η παραπάνω σκηνή (1h:55':18'' - 1h:55':37''), πράγματι είναι μια από τις πιο αυθεντικές ολόκληρης της ταινίας, και ο θεατής την παρακολουθεί με κομμένη ανάσα.

Ο David Lean, αφού εξασφάλισε ελευθερία στη λήψη αποφάσεων σχετικά με το στήσιμο του όλου έργου, ξεκίνησε χωρίς χρονοτριβή τη συνεργασία του με τους δυο άλλους βασικούς του συνεργάτες, τον Robert Bolt και τον John Box, σεναριογράφο και σκηνογράφο αντίστοιχα.

Ο Lean, ειδικότερα, όταν το Μάιο του 1963, φεύγοντας για την Ευρώπη πάνω στο κρουαζιερόπλοιο *Leonardo da Vinci*, διάβασε το μυθιστόρημα *Doctor Zhivago* εντυπωσιάστηκε

βαθύτατα. Μάλιστα ο ίδιος είχε παραδεχτεί αργότερα:
"Ήμουν βαθύτατα αγγιγμένος, με δάκρυα, πραγματικά."

Έχοντας λοιπόν πλήρη γνώση του λογοτεχνικού αυτού έργου, είπε στον John Box: *«John είναι, κυρίως, μια θαυμάσια ιστορία ανθρώπινων υπάρξεων δεν θέλω, όμως, να την αντιμετωπίσω ως πολιτική ταινία. Θέλω να την αντιμετωπίσω με τον τρόπο που ξέρω ότι μπορώ να χειριστώ την ταινία, που είναι οι άνθρωποι παράγοντες, και προφανώς ο Robert Bolt θα βοηθήσει σημαντικά κατά τη σύνταξη του σεναρίου.»* Ουσιαστικά ο Lean, έδωσε οδηγία στον Bolt να επικεντρωθεί στην πτυχή της ιστορίας αγάπης και να υποβαθμίσει την πολιτική συνιστώσα του έργου.

Όταν ο Robert Bolt ζήτησε διευκρινίσεις από τον Lean, καθώς έχει αναφέρει ο ίδιος ο σεναριογράφος, για το πώς θα χειριστεί στο σενάριο το ζήτημα της ρώσικης επανάστασης, πήρε την απάντηση: *«Λοιπόν, αυτό είναι που περιμένω από σένα».*

Ο John Bolt γρήγορα κατάλαβε ότι εάν έπαιρνε το μυθιστόρημα *Doctor Zhivago* ως έχει και το αντιμετώπιζε ως ένα γύρισμα του χειρόγραφου κατά γράμμα, τότε η ταινία που θα προέκυπτε θα έπρεπε να διαρκέσει τουλάχιστον εξήντα ώρες. Ως εκ τούτου, στην ταινία, θα μπορούσε να έχει χοντρικά μόνο το $1/20$ του βιβλίου ($60h \cdot (1/20) = 3h$).

Αυτή η απαίτηση συνεπαγόταν, όπως ο ίδιος είχε παραδεχτεί, τη μετατροπή της ταινίας σε κάτι όχι μόνο μικρότερο, αλλά και αρκετά διαφορετικό. Έπρεπε λοιπόν να αναλάβει και να αφομοιώσει ολόκληρο το έργο. Οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος θα έπρεπε να γίνουν οι χαρακτήρες του - να τους κάνει δικούς του, να τους κάνει να μιλήσουν όπως θα ήθελε αυτός να μιλάνε."

Και έτσι αυτό που περίμενε ο Lean, πράγματι, το έλαβε κατά τον καλύτερο τρόπο, διότι από το μυθιστόρημα των

επτακοσίων(700) περίπου σελίδων προέκυψε ένα θαυμάσιο σενάριο διακοσίων ογδόντα τεσσάρων(284) σελίδων, που με αυτό εξασφάλισε ο Bolt ένα βραβείο Όσκαρ!

Ο John Box, αφού διάβασε και αυτός το μυθιστόρημα του Παστερνάκ, ακολούθησε τον Lean στη Βενετία, για δέκα (10) μέρες, προκειμένου εκεί με την ηρεμία τους να αναλύσουν και συζητήσουν από κοινού οι δυο άντρες, αφενός τα βαθύτερα νοήματα του ενλόγω έργου και αφετέρου σχετικά σκηνογραφικά ζητήματα και, βεβαίως, για τους τόπους των γυρισμάτων. Κατά τη διάρκεια της τετράμηνης διερεύνησης θέσεων για τα γυρίσματα του Zhivago, ο David Lean και ο John Box ταξίδεψαν δέκα χιλιάδες μίλια με το αυτοκίνητο!!!

Το βασικό πρόβλημα ήταν ότι έπρεπε να βρεθούν και να διαμορφωθούν τοπία, που να δείχνουν σκηνικό Ρωσίας. Σύμφωνα με τον John Box, έπρεπε στα μέρη των γυρισμάτων να υπάρχουν κατάλληλα κινηματογραφικά στούντιο, να υπάρχει η δυνατότητα κίνησης ατμομηχανών, να υπάρχουν πολλά διαθέσιμα άλογα και πολλοί ικανοί και πρόθυμοι αναβάτες και, βεβαίως, πολύ χιόνι. Έτσι, αρχικά το ενδιαφέρον στράφηκε στη Γιουγκοσλαβία, αλλά η εκεί περιρρέουσα ατμόσφαιρα δεν ήταν καλή και σύμφωνα πάλι με τον Box:

«Δεν αισθανόσουν, όμως, εκεί καλά και αυτή η λέξη αισθάνομαι είναι πολύ σημαντική, επειδή η ατμόσφαιρα δεν είναι απλά σκηνικά ή τοποθεσίες. Έχουμε έναν δημιουργικό κόσμο και τους ηθοποιούς που παίζουν τους ρόλους, και πρέπει να τους βοηθήσεις και τους βοηθάς, εάν αισθάνεσαι καλά. Μετά κινηθήκαμε θόρεια, στη Φινλανδία και στη Σουηδία, προφανώς για το χειμώνα και το χιόνι, αλλά δεν είχαν τα στούντιο που θα χρειαζόμασταν, επειδή θα γυρίζαμε μια μεγάλη ταινία. Έτσι, στράφηκα πάλι στον David και του είπα: "Δεν τραβάει". Και στην ερώτησή του: "John,

πού θα κάνουμε αυτή την ταινία", τον κοίταξα κατευθείαν στα μάτια και του είπα: "Στην Ισπανία".»

Σύμφωνα με τον Ομάρ Σαρίφ η «M.G.M.» εξέφρασε την ικανοποίησή της να γυριστεί το μεγαλύτερο μέρος του «Δόκτωρ Ζιβάγκο» στην Ισπανία, μια χώρα που δεν είχε υψηλό κόστος κινηματογραφικής παραγωγής την εποχή εκείνη. Π.χ. ο Lean μπορούσε να μισθώσει τοπικά ένα ιππέα που κόστιζε το ένα δέκατο αυτού που θα πλήρωνε στη Βρετανία. Ο χρόνος γυρισμάτων της ταινίας ξεκίνησε το Δεκέμβριο του 1964 και συνεχίστηκε μέχρι τον Οκτώβριο του 1965.

Η Ισπανία πρόσφερε, πράγματι, τότε και εγκαταστάσεις και κατάλληλα στούντιο και διέθετε εύκολη πρόσβαση σε τοπία σαν αυτά που απαιτούνταν για το Ζιβάγκο. Είχε την κλίμακα που απαιτείτο για μια τόσο μεγάλη παραγωγή. Είχε ατμομηχανές, είχε κατάλληλο ανθρώπινο τεχνικό δυναμικό και η Μόσχα, που θα ανεγειρόταν σε ένα μέρος έξω από τη Μαδρίτη, σε έκταση 10-στρεμμάτων στο μικρό προάστιο της Μαδρίτης που ονομάζεται «Cannillas», θα φαινόταν εξαιρετική στην οθόνη.

Χρειάστηκαν δεκαοκτώ(18) μήνες και οκτακόσιοι(800) εργαζόμενοι, για να κατασκευάσουν τα υπέροχα και εκτεταμένα σκηνικά, που σε έπιανε δέος. Η αρχιτεκτονική της Μόσχας, ακόμη και η εμφάνιση των παραθύρων, σχηματίστηκε με προσοχή. Ήταν απίστευτο, υπήρχαν δύο δρόμοι, ο μεγάλος κι όμορφος δρόμος και ο φτωχότερος δρόμος, όπου ζούσε η Λάρα. Οι δυο δρόμοι ήσαν παράλληλοι και όλα τα σπίτια ως επί το πλείστον ήσαν σκηνικά ταινίας απλώς για να τα κοιτάς, ενώ πίσω τους υπήρχαν ικριώματα. Υπήρξαν, όμως, και πραγματικά σπίτια με όλους τους εσωτερικούς χώρους, όπως το σπίτι των

Γκρομικό και το μέγαρο των Σβεντίτσκι, όπου έγινε ο πυροβολισμός από τη Λάρα.

Για τις σκηνές στην ύπαιθρο η παραγωγή μετακινήθηκε 115 μίλια βόρεια της Μαδρίτης, στη Σόρια. Εκεί έκανε πολύ ζέστη, δεν υπήρχαν δέντρα εκτός από τα ψεύτικα δέντρα που ήταν για την ταινία. Στη Σόρια δημιουργήθηκε και το πιο αναγνωρίσιμο σκηνικό στην ταινία του Ζιβάγκο, το υπέροχο παγωμένο μέγαρο στο Βαρίκινο, ένα παλάτι πάγου.

Το καταπληκτικό είναι ότι αυτό το παλάτι πάγου κατασκευάστηκε από αληθινό κερί. Ο σκηνογράφος John Box ήταν απίστευτος στο στήσιμο αυτού του σκηνικού. Αρχικά, βεβαίως, κατά δήλωση του ίδιου, δεν ήξερε πραγματικά πώς να το χειριστεί. Είδε, όμως, κάποια σκηνή από τις: *«Τελευταίες ημέρες του εξερευνητή Scott στην Ανταρκτική»*, όπου στο δωμάτιο του Scott παρατήρησε ξαφνικά κάποιους σχηματισμούς πάγου, που από μια μικρή τρύπα ο άνεμος είχε σωρρεύσει χιόνι και πάγο και αυτά είχαν πάρει παράξενα σχήματα. Αυτό, του έδωσε την ιδέα για να κάνει το εξωπραγματικό σκηνικό στο Βαρίκινο, πραγματικότητα.

Ο Box συνεννοήθηκε με τον ιδιοφυή Eddie Fowlie⁵, που ήταν ο βοηθός στήριγμα του David Lean, για να δούν πως θα

⁵ Ο **Eddie Fowlie**, πράγματι, ήταν ο αφανής ήρωας πίσω από το κινηματογραφικό έργο του David Lean. Ο ίδιος είχε πει: *«Ο Eddie Fowlie, ξεκίνησε ως στυλοβάτης μου στο γύρισμα της ταινίας: «Η Γέφυρα του ποταμού Kwai». Δεν ξέρω ποιος τον προσέλαβε τότε, αλλά θυμάμαι ότι έκανε τρομακτική ζέστη στην Κεϋλάνη, όπου κάναμε τα γυρίσματα, υπήρχε άπνοια, και στο τέλος κάθε γυρίσματος, ανεξάρτητα από το πόσο μας έπαιρνε για να το κάνουμε, είχα δώσει εντολή για να πάνε όλοι στον ποτάμι μέσα σε δέκα λεπτά. Ανεβαίνοντας στο μέρος του συνεργείου, μετά από μια τέτοια κάθοδο στην κοίτη του ποταμού, βρέθηκα πρόσωπο με πρόσωπο μαζί του, τη στιγμή που ίδιος έλεγε κοροϊδευτικά για το «εκατομμυριούχο παλιόπραμα...». Και από τότε είναι μαζί μου».*

το υλοποιήσουν και το κάνανε απλά, χρησιμοποιώντας πολύ ζεστό λευκό κερί. Ο Eddie κάποια στιγμή γύρισε με ένα κουβά και μια μεγάλη κούπα και έριχνε το κερί στο κτήριο, στα έπιπλα και σε οτιδήποτε εκεί μέσα και όλα φαίνονταν σαν παγωμένο χιόνι. Στη συνέχεια, συστηματοποίησαν την όλη διαδικασία χρησιμοποιώντας τρόμπες με κρύο νερό.

Στη Σόρια χρειαζόταν να γίνουν γυρίσματα και για τις τέσσερις εποχές του χρόνου. Έπρεπε, λοιπόν, να γυρίζονται σκηνές, όπου ήταν χειμώνας και όλα χιονισμένα, και στη συνέχεια κάποιες άλλες σκηνές ανοιξιάτικες. Έτσι, λοιπόν, έβαλαν φύλλα στα δέντρα και τα έβαψαν πράσινα και φύτευσαν λουλούδια. Στη συνέχεια, έπρεπε να γυρίσουν σκηνές φθινοπώρου και έτσι τα φύλλα ζωγραφίστηκαν στα χρώματα του φθινοπώρου και όλα έγιναν στην κυριολεξία με το χέρι!

Υπήρχαν σκηνές, οι οποίες γυρίστηκαν, όταν η θερμοκρασία ήταν πάνω από εκατό βαθμούς Φαρενάιτ (+ 37,7°C), και όμως ήταν σκηνές χιονιού. Υπήρχαν φοβερά προβλήματα στο τοπίο στο πίσω μέρος και έπρεπε να διαστρωθούν μίλια λευκού πλαστικού και να καλυφτούν με λευκή σκόνη από μάρμαρο και έπρεπε να προσέχονται πολύ οι λεπτομέρειες σε εκείνα τα χιονισμένα γυρίσματα, είτε κοντινά, είτε μακρινά.

Πράγματι, η ζωή του Fowlie ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τις ταινίες του Lean. Ακολούθησε το σκηνοθέτη παντού και έβαλε πλάτη βοήθειας, όπου χρειαζόταν. Π.χ. αυτός κατέβασε πρώτος καμήλες μέσα στην περιοχή, όπου γίνονταν τα γυρίσματα του «*Λώρενς της Αραβίας*». Αυτός είναι ο υπεύθυνος για την εύρεση του φανταστικού σπηλαίου στην ταινία: «*Το πέρασμα προς την Ινδία*», αυτός είναι υπεύθυνος για το σκηνικό της Κεντρικής Αμερικής στην ταινία: «*Nostromo*» και, τέλος, υπεύθυνος για το φωτεινό ιρλανδικό δάσος, το γεμάτο με «*καμπανούλες*», όπου η Rosy και ο στρατιώτης της έχουν το ραντεβού τους στην ταινία: «*Η κόρη του Ryan*».

Ο Lean, που χρειαζόταν εκατοντάδες τόνους χιόνι και στη Σόρια δεν μπορούσε να το έχει, ήταν γι' αυτό αναγκασμένος να χρησιμοποιήσει σκόνη μαρμάρου, έκρινε λοιπόν σκόπιμο να αγοράσει ολόκληρη την παραγωγή ενός τοπικού λατομείου μαρμάρου. Στη συνέχεια, όλο αυτό το μάρμαρο που αγοράστηκε, τρίφτηκε σε λευκή σκόνη, η οποία διασπάρθηκε σε αυτή την ισπανική πεδιάδα, το μεσοκαλοκαίρο για να αναπαραστήσει τη Ρωσία, στο μεσοχειμνο.

Ένα δάσος δέντρων ψεκάστηκαν με λευκό πλαστικό και η κρύα χειμωνιάτικη ομίχλη δημιουργήθηκε από 100 γερμανικά μηχανήματα καπνού που ήρθαν να κάνουν τη δουλειά και όλο αυτό θα ήταν πολύ ακριβότερο οπουδήποτε αλλού στον κόσμο, αλλά στην Ισπανία κόστισε τότε πολύ φθηνά. Για το μακρινό πλάνο της πόλης Γιουριάτιν, που καιγόταν, ο David είχε χρησιμοποιήσει 10 τόνους παλιά λάστιχα αυτοκινήτων.

Τις σκηνές που δείχνουν τη διαφυγή του Ζιβάγκο από τους Κόκκινους παρτιζάνους, ο David Lean αποφάσισε να τις γυρίσει σε πραγματικό χιόνι, που να αποπνέει πραγματικά το αίσθημα του κρύου της χειμωνιάτικης Ρωσίας και γι' αυτό το λόγο το κινηματογραφικό συνεργείο μετακινήθηκε για δυο εβδομάδες στη Φινλανδία, στην παγωμένη λίμνη Rhyaselka (Ryhäselkä), τετρακόσια μίλια βορειοανατολικά του Ελσίνκι, κοντά στην πόλη της ξυλείας Joensuu και δέκα μίλια από τα ρωσικά σύνορα.

Ο Lean έφερε εκεί Λάπωνες, για να παίξουν τους Σιβηριανούς πρόσφυγες. Μάλιστα, είχαν και περιπέτειες, διότι δεν είχαν υπολογίσει σωστά το πάχος του πάγου και κάποια στιγμή τα φορτηγά και οι καντίνες άρχιζαν να υποχωρούν και θα μπορούσαν να βουλιάξουν.

Το φράγμα, όπου γυρίστηκαν οι σκηνές αναγνώρισης της κόρης της Λάρας από το θείο της Έβγκραφ Ζιβάγκο βρισκόταν κοντά στα Ισπανοπορτογαλλικά σύνορα.

Η εντυπωσιακή σκηνή [241^η(2h:02':14'' - 2h:02':21'')] της εξόδου του τρένου από σήραγγα με θέα, ανάντι, ένα χιονισμένο βουνό, γυρίστηκε στον Καναδά.

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η φωτογραφία έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στο όλο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ο Lean που είχε μια πολύ ξεκάθαρη άποψη γύρω από τον τρόπο που θα έπρεπε να αποδοθεί η κινηματογραφική αυτή ιστορία, ζήτησε από τον Nicolas Roeg (τον αρχικό Διευθυντή φωτογραφίας) να φωτίζει γλυκά και ρομαντικά τις σκηνές δράσης και βίας, και, αντίθετα, να περιβάλλει με σκληρό και δυνατό φως τις τρυφερές σκηνές των πρωταγωνιστών.

Ο Roeg, όμως, αυτή τη φωτογραφική ανατροπή δεν την πολυκαταλάβαινε και γι' αυτό γρήγορα απεχώρησε. Αντίθετα, ο αντικατάστης του, ο Freddie Young αντιλήφθηκε και υιοθέτησε αμέσως τη φωτογραφική άποψη του Lean, με τον οποίο, εξάλλου, είχε ήδη συνεργαστεί από την ταινία «*Λώρενς της Αραβίας*» («*Lawrence of Arabia*»).

Έτσι, ο έρωτας του Zhivago με την Lara παρουσιάστηκε μέσα από το πρίσμα του σκληρού ρεαλισμού που γεννά ένας πόλεμος. Ο έρωτας αυτός είναι ένας απελπισμένος έρωτας δίχως αύριο, σκληρός κι αδυσώπητος, βασανιστικός και ταυτόχρονα ανακουφιστικός. Δεν υπάρχουν περιθώρια για ρομαντισμούς, για τρυφερότητες και ροζ όνειρα, δεδομένου ότι το ιστορικό και κατά συνέπεια το κοινωνικό πλαίσιο ήταν ρευστό και απρόβλεπτο. Ο καιρός που αγαπιούνται αυτοί οι δυο άνθρωποι είναι καιρός πολέμου και επανάστασης και η ένωσή τους είναι παθιασμένη. Δεν γνωρίζει κανείς τους τι τους επιφυλάσσει το αύριο.

Ο Freddie Young έχει κάνει εκπληκτική δουλειά. Η φωτογραφία του είναι εξαιρετική και σ' ό,τι αφορά τα

εξωτερικά τοπία, τις εναλλαγές των εποχών καθώς και τα γκρο πλαν των πρωταγωνιστών.

Το χρώμα ήταν ένα στοιχείο που ο David Lean και ο John Box το χρησιμοποίησαν με λεπτούς και ευφυείς τρόπους, για να δώσουν την ένταση στις σκηνές που ήθελαν. Για παράδειγμα, τις πρώτες φορές που οι θεατές βλέπουν τους δρόμους της Μόσχας, αυτοί οι δρόμοι εμφανίζονται σχεδόν σε άσπρο - μαύρο. Αυτό έγινε, ώστε να φανεί στη συνέχεια η έντονη αντίδραση που υπήρχε πριν ακόμα ξεσπάσει η μπολσεβίκικη επανάσταση, με την εμφάνιση των κόκκινων πανώ στην απεργιακή διαδήλωση. Επίσης, ο John Box ζωγράφισε κόκκινο το μπροστινό τραίνο του Στρέλνικοφ να κινείται μέσα στο χιονισμένο τοπίο, για να κάνει τον Tom Courtney πιο σκληρό και απειλητικό χαρακτήρα.

Επίσης, ένταση και στοχασμό δίνει σε κάποιες σκηνές το φύσημα των φύλλων των δέντρων, όπως και το πέσιμο των φύλλων του ηλιάνθου, που μοιάζει σαν δάκρυ, μετά από την αναχώρηση της Lara από το νοσοκομείο στο Μελιουζέεφ με το φορητό γάρο, τη στιγμή, μάλιστα, που ο Γιούρι Ζιβάνκο μπαίνει από τον εξώστη στο κτήριο και περπατά συντετριμμένος, σχεδόν τρικλίζοντας, μέσα στην έρημη πια μεγάλη σάλα.

Τα κοστούμια της ταινίας έχουν γίνει από την Phyllis Dalton με μεθοδικότητα, με προσοχή και διατηρώντας πάντα μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη δεκαετία του '60 που γυριζόταν η υπόψη ταινία και την εποχή του μεσοπολέμου, που καλούνταν να αναπαραστήσει η ταινία αυτή.

Χωρίς λοιπόν να μπορεί να την κατηγορήσει κάποιος για ιστορικές ανακρίβειες, ωστόσο κατάφερε να κάνει το αναγκαίο μπόλιασμα από τη δεκαετία του '60, με αποτέλεσμα ακόμα και σήμερα να μας φαίνονται ζωντανά

και να μη κατατάσσουν το εν λόγω φιλμ στην κατηγορία των ξύλινων costume dramas.

Η δουλειά της Dalton δεν ήταν εύκολη υπόθεση, γιατί έπρεπε να ντύνει όχι μόνο τους ηθοποιούς, αλλά και εκατοντάδες κομπάρσους, και όπως είχε εξομολογηθεί η ίδια αργότερα, στη Μαδρίτη το μεσοχειμώνα που είχε έντονο κρύο όλοι φορούσαν με ευχαρίστηση τις στολές τους. Όταν όμως τα γυρίσματα γίνονταν στη Σόρια, μέσα στο κατακαλόκαιρο με πολύ ζέστη, τότε έπρεπε η ίδια να κάνει τον αστυνόμο, προσπαθώντας να πείσει τους ανθρώπους να κρατήσουν όλα τα μέρη των στολών τους και αυτοί δεν ήταν καθόλου χαρούμενοι, γιατί ένιωθαν ότι παρακολουθούνται και ότι καταπιέζονται.

Μάλιστα, ήταν πολύ εξοργιστικό για τους 500 στρατιώτες του ισπανικού στρατού, κομπάρσων στο ρόλο των Ρώσων στρατιωτών, όταν, κάποια στιγμή που είχαν γυρίσματα στη Μαδρίτη, έγινε τηλεφώνημα από τη Σόρια ότι χιονίζει, και έπρεπε αμέσως να μετακινηθούν εκεί και να τροποποιήσουν το ντύσιμό τους. Για την υπόψη ταινία, η Dalton και η ομάδα της χρειάστηκε να κατασκευάσουν 3.000 ατομικές ενδυμασίες και να συγκεντρώσουν 35.000 ατομικά είδη ένδυσης.

Οι χαρακτήρες των Zhivago(Sharif) και Lara(Christie) είχαν περίπου 90 συνδυασμούς κοστουμιών και οι άλλοι έξι κύριοι χαρακτήρες είχαν κατά μέσο όρο δεκαπέντε αλλαγές κοστουμιών. Επειδή αυτά γίνονταν πριν από την Computer-generated imagery(CGI), δηλαδή πριν την εφαρμογή των γραφικών μέσω των υπολογιστών, εκτιμάται ότι είχε χρησιμοποιήσει συνολικά περίπου 900 μέτρα πάνινου υφάσματος, περίπου 275.000 μέτρα μάλλινου υφάσματος, 1 εκατομμύριο κουμπιά και 7.000 καρφίτσες ασφαλείας. Από την προσοχή του Lean δεν ξέφευγε η λεπτομέρεια ούτε από

τα κοστούμια των ηθοποιών' είχε και γι' αυτά άποψη. Είχε γίνει ολόκληρο θέμα για το φόρεμα της Τόνιας, που ερχόταν από το Παρίσι και κατέβαινε από το τρένο συναντώντας πρώτα τον Γιούρι Ζιβάγκο και στη συνέχεια τους γονείς της.

Η Dalton σχεδίασε αρχικά το φόρεμα της Τόνιας μιας και ταξίδευε τόσες ώρες μέσα στο τρένο σε ωχρή απόχρωση και το συνδύασε με καπέλο μαύρο γούνινο. Αυτό δεν άρεσε στον Lean και έτσι η Dalton επανήλθε και πρότεινε στη συνέχεια ένα λευκό φόρεμα με ένα όμορφο μεγάλο λευκό καπέλο για την ίδια ενδυμασία, και είχε την αίσθηση ότι θα του αρέσει.

Σύμφωνα, όμως, με όσα αφηγείται, αργότερα, η Geraldine Chaplin, η οποία έπαιζε το ρόλο της Τόνιας, μόλις ο Lean την κοίταξε μέσα στα ολόλευκα, της είπε να χαμογελάσει, και αμέσως συμπλήρωσε: *«Με όλα λευκά, τα δόντια της φαίνονται κίτρινα»!* Και, όταν η Dalton αναρωτήθηκε για το χρώμα, ο Lean είπε το ρόζ. Η Dalton πετάχτηκε σαν να την τσίμπησε μυίγα και αναρωτήθηκε *«Ρόζ;»* και η απάντηση του σκηνοθέτη ήταν με σιγουριά: *«Ναι, δοκίμασε με ρόζ»* και έτσι, τελικώς, προέκυψε το εντυπωσιακό ρόζ ρούχο, συνοδευόμενο από ένα λαμπερό ροζ καπέλλο, της Τόνιας στο σιδηροδρομικό σταθμό, και πια τα λευκά δόντια της δεν φαίνοντανκίτρινα.

Ο Lean ήταν πάλι αυτός που επέβαλε το κόκκινο χρώμα στο φόρεμα που φοράει η Λάρα, όταν αυτή πηγαίνει να συναντήσει στο ξενοδοχείο τον Komarovsky. Εδώ υπάρχει άλλη μια ιστορία από τα παρασκήνια. Συγκεκριμένα, η Julie Christie σχεδόν μισούσε τα κόκκινα φορέματα. Όταν λοιπόν έμαθε για το κόκκινο φόρεμα, στη σκηνή με τον Komarovsky, αναστατώθηκε· δεν ήθελε να το φορέσει και είχε σχεδόν κρυφτεί. Η Dalton, μάλιστα, ζήτησε τη βοήθεια του John Box. Εν τέλει, όμως, πείσθηκε, διότι όπως της είπε ο John Box: ο

υπερήφανος Komarovsky δεν θα της αγόραζε ποτέ ένα λαρδί φόρεμα, αλλά κόκκινο, και έτσι όχι μόνο το φόρεσε, αλλά και υπάρχει ολόκληρη σκηνή όπου αυτό το κόκκινο φόρεμα θαυμάζεται από τον Komarovsky.

Για τη μουσική επένδυση της ταινίας ο Lean κάλεσε πάλι το φημισμένο Γάλλο μουσικό Maurice Jarre, με τον οποίο είχε συνεργαστεί με μεγάλη επιτυχία και σε προηγούμενες ταινίες του (είχε πάρει Oscar για τη μουσική της ταινίας: «*Λώρενς της Αραβίας*»). Έτσι, ο ευγενέστατος Maurice, όπως ο ίδιος έχει εξομολογηθεί, κάθισε αμέσως και έγραψε ένα μουσικό θέμα για την ταινία αυτή και το επόμενο πρωί πήγε στον Lean να το ακούσει. Το έπαιξε στο πιάνο, αλλά ο David του είπε: «*Maurice νομίζω ότι μπορείς να το φτιάξεις καλύτερο*».

Ο Jarre απογοητεύτηκε, έσπευσε πίσω στο σπίτι του και έγραψε ένα άλλο κομμάτι μουσικής. Όταν το άκουσε πάλι ο Lean του είπε: «*είναι πάρα πολύ λυπηρό*». Στη συνέχεια, έγραψε ένα τρίτο μουσικό θέμα και εισέπραξε την παρατήρηση: «*Είναι πολύ γρήγορο*». Μετά από αυτό, ο Maurice Jarre άρχισε, πραγματικά, να νιώθει απελπισμένος και να προβληματίζεται, για το αν θα κατάφερνε να γράψει το κατάλληλο μουσικό θέμα, οπότε, αφού ο Lean είδε στο πρόσωπο του Maurice την απόγνωση και την απελπισία, του είπε τελικά: «*Αγόρι, ξέχνα το Zhivago, ξέχνα τη Ρωσία, πήγαινε με τη φιλενάδα σου στο βουνό και εκεί στον αέρα του βουνού, ενώ θα σκέφτεσαι για εκείνη, γράψε ένα μουσικό θέμα αγάπης*». Πράγματι, μόλις πήγε για Σαβατοκύριακο, στο βουνό, ο Maurice Jarre κατόρθωσε να γράψει ένα νέο μουσικό θέμα και το πρωί της Δευτέρας, μόλις το έπαιξε στο πιάνο, ο Lean όλο χαρά του είπε: «*Αυτό είναι!*» Είναι το διάσημο και βραβευμένο, το αξεπέραστο «*Lara's Theme*».

Ο Maurice ήθελε να δώσει στο θέμα της Λάρας ένα ρωσικό ήχο, και έτσι άρχισε να διερευνά, για να χρησιμοποιήσει τη μπαλαλάνκα, παραδοσιακό ρωσικό μουσικό όργανο. Δυστυχώς, όμως, η ορχήστρα της «M.G.M.» δεν είχε μουσικούς που να παίζουν μπαλαλάνκα και εκείνη βεβαίως την εποχή δεν μπορούσε να πάει στη Ρωσία, για να βρει κατάλληλους οργανοπαίχτες μπαλαλάνκας.

Κάποιος, μια μέρα, τον έβγαλε από το αδιέξοδο. Του είπε: «Ξέρετε, πρέπει να πάτε σε μια εκκλησία, υπάρχει μια ορθόδοξη ρωσική εκκλησία στο Χόλλυγουντ και ίσως εκεί μπορείτε να βρείτε κάποιον». Έτσι, πήγε μια Κυριακή πρωί και ρώτησε, αν κάποιος μπορεί να παίξει Μπαλαλάνκα. Τελικά, ένας Ρώσος εκεί, του είπε ναι. Ο Jarre στη συνέχεια του είπε, εάν μπορεί να βρει και άλλους που να παίζουν μπαλαλάνκα. Βρέθηκαν και άλλοι και στο τέλος σχηματίστηκε μια ορχήστρα από 22 όργανα μπαλαλάνκας(!), που έπαιξαν με μεγάλη επιτυχία το «Lara's Theme».

Εν τέλει, και αναφορικά με τη μουσική της υπόψη ταινίας ο Maurice Zarre προσπαθώντας να προσεγγίσει τα ακούσματα της ρωσικής στέπας, και να συνδυάσει το σκληρό ήχο της παραδοσιακής μπαλαλάνκας με μοντέρνα δυτικοευρωπαϊκά ακούσματα κατέληξε στη μουσική σύνθεση του «Δόκτωρ Ζιβάγκο», που παίζει το ρόλο της εισαγωγής (overture) για τα επτά (7) λεπτά πριν ξεκινήσει η ροή των σκηνών της ταινίας, με μουσική κορύφωση το α ξεπεραστο «Lara's Theme».

Αυτό το μουσικό κομμάτι ταυτίστηκε τόσο πολύ με την ερωτική ιστορία Γιούρι-Λάρας, και πάντοτε όταν ακούγεται προκαλεί μεγάλη συγκίνηση και συνειρμούς. Στη μουσική εισαγωγή ο Maurice Jarre διατρέχει με νότες όλη την πορεία του κινηματογραφικού έργου και συναφώς και την πορεία του μυθιστορήματος. Ο θεατής θα το καταλάβει καλύτερα,

όταν επιστρέψει στην αρχή, αφού θα έχει δει προηγουμένως μέχρι τέλος την ταινία, και ακούσει με προσοχή τη σπονδυλωτή σύνθεση της *overture*.

Η μουσική της υπόψη ταινίας είναι τόσο καλά ταιριασμένη με την υπόθεση του έργου και τη συναφή κινηματογραφική αφήγηση που ο θεατής τη νιώθει σαν στάμπες μέσα του. Είναι σαν βελονιές που συρράπτουν με μεγάλη σιγουριά το συναίσθημά του, σε ένα άλλο πιο βαθύ επίπεδο από αυτό που του δίνει η κινηματογραφική εικόνα και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, ώστε, όταν αργότερα τύχει να ακούσει, όπου κι αν βρίσκεται, έστω λίγες νότες από τη μουσική του έργου, του έρχονται συνειρμικά και αβίαστα μπροστά του, με μεγάλη μάλιστα συναισθηματική ένταση, οι σκηνές της ενλόγω ταινίας. Και αυτό κατά τη γνώμη μου μπορεί να θεωρηθεί ως ο μεγαλύτερος έπαινος, στη συγκεκριμένη περίπτωση για το Jarre, αλλά και γενικότερα για κάθε μουσικό δημιουργό που επενδύει με τις νότες του, κατά τρόπο επιτυχή, μια κινηματογραφική ταινία.

Τέλος, το τραγούδι των διαδηλωτών στην ταινία έφερε στην παραγωγή μπελάδες, γιατί μια νύχτα, 3 μετά τα μεσάνυχτα, που γίνονταν τα γυρίσματα της διαδήλωσης που υπάρχει στην ταινία και τραγουδιόταν το γνωστό κομμάτι της «*Κομμουνιστικής Διεθνούς*», οι γείτονες Ισπανοί της συνοικίας «*Canillas*» ανησύχησαν, ακούγοντας μέσα στη νύχτα αυτόν τον ύμνο, που τον ήξεραν από τα χρόνια του Ισπανικού Εμφύλιου πολέμου.

Μερικοί, μάλιστα, νόμισαν ότι πέθανε ο δικτάτορας Φράνκο και άρχισαν να ανοίγουν κρασιά, για να το γιορτάσουν, οπότε σε λίγο κατέφτασε η Ισπανική Αστυνομία, η οποία θεώρησε ότι κάτι σοβαρό και αντικαθεστωτικό συνέβαινε εκεί. Αναγκάστηκε, τότε, ο υπεύθυνος της παραγωγής να τους εξηγήσει ότι τίποτε ανησυχητικό δεν

συνέβαινε, απλώς γινόταν το γύρισμα ταινίας που αφορούσε τη Ρωσία.

Η ταινία δεν πήρε καλές κριτικές. Οι κριτικοί του κινηματογράφου την αντιμετώπισαν ως μια πολυτελή και πανάκριβη σαπουνόπερα και αυτό πλήγωσε βαθιά τον σκηνοθέτη της, που πίστευε ότι είχε κάνει πραγματικά καλή δουλειά. Εξάλλου, και άλλες φορές οι κριτικοί είχαν αντιμετωπίσει τον Lean μικρόψυχα και αυτός είχε πει για πολλούς κριτικούς απαξιωτικά το εξής: *«Δεν θα έπαιρνα υπόψη μου τις συμβουλές πολλών από αυτούς τους αυτοαποκαλούμενους κριτικούς, ούτε για να γυρίσω κοντινό πλάνο σε μια τσαγιέρα!»*

Το κοινό, όμως, λάτρεψε αυτή την ταινία. Ταυτίστηκε με τους ήρωες, γοητεύτηκε με τα ρωσικά τοπία, συγκλονίστηκε από την επανάσταση και ερωτεύτηκε την Αγγλίδα με το απελπισμένο βλέμμα στο ρόλο της Λάρας.

Αργότερα, ο David Lean ανέφερε ότι, όταν άρχισαν οι κινηματογραφικές κριτικές να είναι δυσμενείς για το «Doctor Zhivago», τον πλησίασε ο Πρόεδρος της M.G.M. και τον καθυσύχασε λέγοντάς του: *"David, νομίζω ότι είναι μια πολύ καλή ταινία και θα ξοδέψω άλλο ένα εκατομμύριο δολάρια για να τη διαφημίσω"* και πράγματι το έκανε. Και παρακάτω συνεχίζει ο Lean: *«Την πρώτη εβδομάδα προβολής της ταινίας, θα μπορούσατε να ρίξετε πέτρες γύρω από το θέατρο και να μην βλάψετε κανέναν. Τη δεύτερη εβδομάδα, υπήρχε ακόμα εντελώς κενό. Την τρίτη εβδομάδα, όμως, η προσέλευση των θεατών άρχισε να αυξάνεται, και από την τέταρτη εβδομάδα οι αίθουσες προβολής της ταινίας ήταν γεμάτες.»*

Πολλά χρόνια αργότερα μετά το γύρισμα της ενλόγω ταινίας και συγκεκριμένα το 1994 οι ηθοποιοί που συνεργάστηκαν

με τον David Lean στο έργο: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» δήλωσαν γι' αυτόν τα εξής:

Ο Omar Sharif

«Ο Ντέιβιντ ήταν τελειομανής, πραγματικά απαιτητικός σε κάθε λεπτομέρεια. Δεν έβλεπε τους ηθοποιούς εκτός πλατό. Δεν συμβιβαζόταν με τίποτα και δεν τον εμπόδιζε τίποτα στο γύρισμα, ούτε και εάν συνέβαινε κάποιο ατύχημα στο πλατό.»

Κατά τη διάρκεια, όμως, των γυρισμάτων του «Δόκτωρ Ζιβάγκο», ο Ομάρ Σαρίφ, εξαιτίας φαίνεται της μεγάλης ταλαιπωρίας του από τα γυρίσματα είχε εκφραστεί πολύ επικριτικά για τον Lean και συγκεκριμένα είχε πει: «Είναι πολύ εύκολο να μισήσεις τον Ντέιβιντ και πολύ δύσκολο να τον συμπαθήσεις. Είναι ένας πολύ σκληρός άνθρωπος, ένας πολύ εγωιστής άντρας, που δεν έχει έλεος για κανέναν, ακόμα ούτε και για τον εαυτό του, πράγμα σπάνιο.

Δεν λυπάται και δεν χαρίζεται ούτε και στον εαυτό του και επομένως του είναι πολύ δύσκολο να λυπηθεί οποιονδήποτε άλλον, να αισθανθεί συγγνώμη για κάποιον, όσο κουρασμένος μπορεί να είναι αυτός.

Θεωρεί όλους τους ανθρώπους στο κινηματογραφικό συνεργείο, όλους που βοηθούν να φτιαχτεί η ταινία ως αντικείμενα και όχι ως ανθρώπους. Είναι γι' αυτόν τα πράγματα, με τα οποία κάνει την ταινία του και λοιπόν μπορείς να δεις πόσο εύκολο είναι να είσαι τρομερά δυσαρεστημένος και μάλλον να τον μισείς για αυτό. Έχω, στο τέλος πολλών ημερών γυρισμάτων, αισθανθεί τρομερό μίσος γι' αυτόν και γνωρίζω για παράδειγμα ότι και οι περισσότεροι από τους ανθρώπους που συνεργάστηκαν μαζί του μάλλον δεν τον συμπαθούν, γιατί σε καθοδηγεί πολύ σκληρά και σε χρησιμοποiei.»

Αργότερα, ο ίδιος σ' όλες τις συνεντεύξεις του εκθείαζε τον Lean και τον αποκαλούσε με σεβασμό δημιουργό του και «Θεό» του!

Αξίζει να αναφέρουμε ότι μετά τα γυρίσματα της ενλόγων ταινίας, και για διάστημα οκτώ (8) περίπου εβδομάδων, στο Hollywood, όπου ο Lean ξημεροβραδιαζόταν για να κάνει το απαραίτητο μοντάζ, ο Ομάρ Σαρίφ ξενυχτούσε μαζί του, για να του κάνει παρέα. Και για να συνειδητοποιήσει κάποιος το κατόρθωμα αυτού του μοντάζ θα πρέπει να έχει υπόψη του ότι μετά το τέλος των γυρισμάτων, ο Lean είχε πάνω από **τριάντα μία ώρες!** γυρισμένες σκηνές, για να «λαξεύσει» από αυτόν τον όγκο γυρισμάτων μια ταινία διάρκειας **τριών ωρών και είκοσι λεπτών.**

Η Julie Christie

Ποτέ δεν έχανε την ψυχραιμία του. Ένας άνθρωπος που δεν φανεωνόταν, εννοώ ότι ότι δεν ήταν άμεσα εκδηλωτικός, και κοινωνικός.

Η Geraldine Chaplin

«Ένα από τα υπέροχα πράγματα για τον Ντέιβιντ Λιν, που θαυμάζω περισσότερο σ' αυτόν, είναι ότι ποτέ δεν εγκατέλειψε την προσπάθεια μέχρι να πάρει αυτό που ήθελε. Και μερικές φορές δεν ήξερε τι ακριβώς ήθελε, αλλά ήξερε πάντα τι δεν ήθελε, και δεν υπήρξαν συμβιβασμοί νομίζω σε αυτό το ζήτημα.»

Όταν κάποτε ένας Άγγλος δημοσιογράφος, σε μια τηλεοπτική συνέντευξη είπε στον ογδοντάρη πια David Lean ότι οι άνθρωποι του κινηματογράφου τον χαρακτήριζαν δικτάτορα, - Είναι χαρακτηριστικό, εξάλλου, το σχόλιο της Katharine Hepburn ότι ο ηθοποιός Peter O'Toole, πρωταγωνιστής στην

ταινία του Lean, «*Λώρενς της Αραβίας*» που προβλήθηκε το 1962, δεν ξαναμίλησε του Lean από τότε μέχρι και το 1988 (!) - αυτός απάντησε ότι απλά ήθελε να έχει τον έλεγχο σε κάθε τι που αφορούσε την παραγωγή ενός κινηματογραφικού έργου που αναλάμβανε να φέρει σε πέρας.

Και ότι ο σκηνοθέτης υπάρχει και για να ενθαρρύνει ένα ταλέντο, και για να εκφραστούν τα πράγματα που υποδηλώνονται στο σενάριο, αλλά και για να αποδιώχνει, ταυτόχρονα, όλα εκείνα που πηγαίνουν αντίθετα. Και με αυτή λοιπόν την έννοια δέχθηκε ότι ήταν ένας ευγενής δικτάτορας!

2. Μπορίς Λεονίντοβιτς Παστερνάκ



Μπορίς Λεονίντοβιτς Παστερνάκ

Ο Ρωσοεβραίος ποιητής και συγγραφέας, βραβευμένος με βραβείο Νομπέλ Λογοτεχνίας, **Μπορίς Λεονίντοβιτς Παστερνάκ**, γεννήθηκε στις 10 Φεβρουαρίου του 1890 στη Μόσχα. Ήταν γόνος πλούσιας ρωσοεβραϊκής οικογένειας. Ο πατέρας του, **Λεονίντ Παστερνάκ**, ήταν διάσημος καλλιτέχνης, καθηγητής στη Σχολή Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Αρχιτεκτονικής της Μόσχας και η μητέρα του, η **Ρόζα Κάουφμαν**, ήταν γνωστή πιανίστα.

Όπως ήταν φυσικό, μεγάλωσε μέσα σε μια ιδιαίτερως κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα και ήλθε σε επαφή με αρκετές μορφές της διανόησης του καιρού του. Ανάμεσα στους οικογενειακούς φίλους και γνωστούς, που επισκέπτονταν το σπίτι του, συγκαταλέγονταν: ο μεγάλος πιανίστας και συνθέτης Σεργκέι Ραχμάνινοφ, ο επίσης σημαντικός

συνθέτης Αλεξάντρ Σκριάμπιν, ο υπαρξιστής φιλόσοφος Λεφ Σεστόφ, ο ποιητής Ράινερ Μαρία Ρίλκε, ο μέγας συγγραφέας Λέων Τολστόι και άλλες κορυφαίες μορφές των Γραμμάτων και των Τεχνών. Επηρεασμένος από το φίλο και γείτονά του, Αλεξάντρ Σκριάμπιν, αποφάσισε να γίνει συνθέτης και μπήκε στο Ωδείο της Μόσχας. Το 1910 εγκατέλειψε αιφνιδίως το Ωδείο, για να σπουδάσει Φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Μαρβούργου(Μάρμπουργκ) στην Έσση της Γερμανίας. Εκεί σπούδασε κάτω από τους σπουδαίους νεο-καντιανούς φιλόσοφους Χέρμαν Κοέν και Νικολάι Χάρτμαν.

Παρόλο που του προτάθηκε, με την ολοκλήρωση των σπουδών του, να ακολουθήσει ακαδημαϊκή καριέρα, εντούτοις αποφάσισε να μην ακολουθήσει τη φιλοσοφία, ως επάγγελμα, και το 1914 επέστρεψε στη Μόσχα. Τον ίδιο χρόνο τύπωσε την πρώτη του ποιητική συλλογή, επηρεασμένος από το μεγάλο Ρώσο ποιητή Αλεξάντρ Μπλοκ και τους Ρώσους φουτουριστές.

Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου δίδαξε και εργάστηκε στο χημικό εργοστάσιο στο Βσεβολόντο-Βίλβε, κοντά στη ρωσική πόλη Περμ στα Ουράλια Όρη, γεγονός που αναμφίβολα τον προμήθευσε με υλικό για το «Δρ. Ζιβάγκο», πολλά χρόνια αργότερα, διότι σε αυτά τα μέρη τον βρήκε η φεβρουαριανή επανάσταση(τα επαναστατικά γεγονότα της Αγίας Πετρούπολης, το Φεβρουάριο του 1917).

Ο Παστερνάκ, αντίθετα προς τους συγγενείς και φίλους του, παρέμεινε στη Ρωσία μετά την επανάσταση των Μπολσεβίκων, και ήταν ενθουσιασμένος και ανυπόμονος για το χείμαρρο των νέων ιδεών και δυνατοτήτων που έφερε μαζί της η κοσμοϊστορική αυτή αλλαγή. Το καλοκαίρι του 1917 το πέρασε στην εξοχή της στέπας, κοντά στην πόλη Σαράτοφ, όπου ερωτεύτηκε με πάθος, πράγμα που αποτυπώθηκε στην ποιητική του συλλογή: «Αδελφή μου η



Ευγενία Βλαντιμίροβνα Λούρι(Evgenia Vladimirovna Lurie)

ζωή», την οποία ολοκλήρωσε μέσα σε τρεις μόλις μήνες. Καθυστέρησε, όμως, να την εκδόσει πέραν των τεσσάρων ετών από φόβο και αμηχανία για το νεωτερικό στυλ της. Τελικώς, αυτή η ποιητική συλλογή, όταν εκδόθηκε το 1921, έφερε επανάσταση στη ρωσική ποίηση. Αποτέλεσε πρότυπο για τους νεαρούς ποιητές και άλλαξε αποφασιστικά την ποίηση του Όσιπ Μάντελσταμ, της Μαρίνας Τσβετάγιεβα και άλλων. Για το έργο του αυτό, όμως, υπέστη σκληρή κριτική από τον Λέον Τρότσκι, ο οποίος το θεώρησε ότι δεν αντανakλά την πραγματικότητα και ότι ο Παστερνάκ είναι ένας ατομιστής, δεμένος με την αστική ιδεολογία.

Μετά το ποιητικό του έργο: «*Αδελφή μου η ζωή*», ο ποιητής δημιούργησε έργα ανυπέρβλητης ποιότητας, όπως είναι η λυρική ποιητική του συλλογή: «*Ρήξη*». Συγγραφείς με διαφορετικούς προσανατολισμούς, όπως: ο Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, η Άννα Αχμάτοβα και ο Βλαντίμιρ Ναμπόκοφ εκθείασαν τα ποιήματά του ως έργα αγνής, παρθένας και αχαλίνωτης έμπνευσης.

Στα τέλη της δεκαετίας του '20 συναισθάνθηκε ότι το ποικίλο μοντερνιστικό στυλ του βρισκόταν σε ασυμφωνία με το δόγμα του «*Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού*», που εισήγαγε το Κομμουνιστικό Κόμμα. Επιχείρησε, λοιπόν, να καταστήσει την ποίησή του πιο κατανοητή από τις μάζες και γι' αυτό επεξεργάστηκε εκ νέου παλαιότερα έργα του και επιπλέον ξεκίνησε δύο μακροσκελή ποιήματα για την Επανάσταση. Τώρα, πλέον, ο Μπορίς Παστερνάκ θεωρείται από τους γλωσσολόγους, ως ο μεγάλος μεταρρυθμιστής της ρωσικής ποιητικής γλώσσας του 20^{ου} αιώνα.

Την εποχή εκείνη, και συγκεκριμένα το 1930, γνώρισε και συνδέθηκε ερωτικά με την **Ζινάιντα Νικολάεβνα [Zinaida Nikolaevna]** (24/10/1897 - 23/5/1966), που ήταν παντρεμένη 12 χρόνια με τον φημισμένο πιανίστα Heinrich Neuhaus, την οποία, στη συνέχεια, ο Παστερνάκ παντρεύτηκε, το καλοκαίρι του 1931, αφού χώρισε, για χάρη της, την προηγούμενη γυναίκα του, την **Ευγενία Βλαντιμίροβνα Λούρι [Evgenia Vladimirovna Lurie]** (28/12/1898 - 10/7/1965), με την οποία είχε αποκτήσει ένα γιο, τον **Γιεβγκένυ Παστερνάκ**, το 1923.

Η Evgenia Vladimirovna Lurie ήταν μια πολύ όμορφη γυναίκα, η οποία ενδιαφερόταν να σπουδάσει ζωγραφική. Έδειχνε, όμως, παντελή αδιαφορία για τα οικιακά θέματα και όταν αρρώστησε από φυματίωση, ο Παστερνάκ επωμίσθηκε όλες τις οικογενειακές υποχρεώσεις, πράγμα που εμπόδιζε τη δική του δημιουργική πορεία ως ποιητή.



Ζινάιντα Νικολάεβνα (Zinaida Nikolaevna)

Έτσι, σιγά - σιγά οι μεταξύ τους διαφορές τούς οδήγησαν σε χωρισμό και διαζύγιο.

Ο γάμος του με τη Zinaida έγινε στη Γεωργία, όπου ο ποιητής Τισιάν Ταμπιτζέ και η γυναίκα του Νίνα πρόσφεραν φιλοξενία στο νέο ζευγάρι. Εκεί δημιούργησε στέρεες φιλίες στο φιλολογικό περίγυρο των Ταμπιτζέ. Η Γεωργία του άσκησε στο εξής, μέχρι και το 1959, μια αναγεννητική επίδραση, ανάλογη με εκείνη που είχε ασκήσει ο Καύκασος στον Πούσκιν και στον Τολστόι.

Το 1932, είχε πια μετασχηματίσει το στυλ του, για να το κάνει αποδεκτό από το σοβιετικό κοινό και τύπωσε την ποιητική συλλογή του: «*Η Δεύτερη Γέννηση*». Στη συνέχεια,

απλοποίησε ακόμη περισσότερο το στυλ του και τη γλώσσα του στη νέα του ποιητική συλλογή: «*Στα Πρωινά Τρένα*».

Κατά τη διάρκεια, όμως, των μεγάλων διωγμών του σταλινικού καθεστώτος, στα τέλη της δεκαετίας του '30, ο ποιητής απογοητεύτηκε, όταν διαπίστωσε τις αυταπάτες των κομμουνιστικών ιδεών. Από το Δεκέμβριο του 1928 ζούσε σε κατάσταση μεγάλης νευρικής κρίσης, που έφτανε στο σημείο να του προκαλεί σωματικούς πόνους, και ήταν απρόθυμος να εκδόσει δική του ποίηση, γι' αυτό άρχισε να μεταφράζει έργα μεγάλων ξένων συγγραφέων όπως: Σαίξπηρ («*Άμλετ*», «*Μάκβεθ*», «*Βασιλιάς Ληρ*»), Γκαίτε («*Φάουστ*»), Ρίλκε («*Ρέκβιεμ για μια φίλη*») και τον σπουδαίο Γάλλο ποιητή του Συμβολισμού Πωλ Βερλαίν, καθώς και γεωργιανά ποιήματα.

Η εσωτερική του συντριβή επιδεινώθηκε με τα δυο ταξίδια του, για μελέτες πάνω στη σοσιαλιστική «*Αναδόμηση των Ουραλίων*», τα οποία του επιβλήθηκαν, στο όνομα της κοινωνικής επιταγής, το 1931 και το 1932. Είχε αποδεχτεί την αποστολή αυτή, ελπίζοντας επίσης να βρει στα Ουράλια υλικό για τον Εμφύλιο, με σκοπό να αρχίσει το μεγάλο μυθιστορηματικό του σχέδιο. Η διαφορά, όμως, του επιτέδου ζωής του προνομιούχου κοινωνικού στρώματος, στο οποίο και ο ίδιος ανήκε, και αυτού των έκπτωτων Κουλάκων, που ολόγυρά του πέθαιναν από την πείνα, καθώς και η δυστυχία και η ερήμωση των τριγύρω αγροτικών περιοχών, τον βύθισαν σε κατάπτωση, που άγγιξε τα όρια της κατάθλιψης.

Αυτές, όμως, οι εικόνες στα Ουράλια, αργότερα, θα του εμπνεύσουν πολλά κεφάλαια στο έργο του: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*», όπως έγινε και με τη μελέτη των 10.000 σελίδων ντοκουμέντων που αφορούσαν στον Εμφύλιο, υλικό δηλαδή, το οποίο, επίσης, τον βοήθησε στις περιγραφές του, αναφορικά με τον Εμφύλιο στο εν λόγω μυθιστόρημα. Η ζωντάνια, όμως, και η στοργή της Ζινάιντα απέσπασαν σιγά -

σιγά τον Παστερνάκ από την απελπισία του και έτσι τον βοήθησαν ώστε να ξαναγεννηθεί μέσα του το ενδιαφέρον για την ποίηση.

Πρέπει να σημειωθεί ότι, ενώ το 1917 αντιλαμβανόταν την κοινωνική επανάσταση και τις κοινωνικές αναταραχές στο όνομα της δικαιοσύνης, όχι μόνο ως ένα πανανθρώπινο καλό - αυτό του περάσματος από μια κακή οργάνωση του κόσμου σε μια καλύτερη, όσο και αν κάτι τέτοιο ήταν επώδυνο - αλλά και ως κάτι αναγκαστικά «φυσικό» που ανήκε σε μια κοσμική διάσταση, τελικώς, μετά την **εξέγερση της Κροστάνδης**⁶, πάγωσε η καρδιά του ποιητή και την ευφορία μέσα του διαδέχτηκε ο τρόμος.

⁶Ο **στόλος της Κροστάνδης** ήταν από τις κύριες δυνάμεις που στήριξαν την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Ήταν, όμως, οι ίδιες αυτές δυνάμεις που το νέο αυτό καθεστώς, όπως στη συνέχεια διαμορφώθηκε, το αμφισβήτησαν "εκ των έσω", και μάλιστα μαζικότερα και σθεναρότερα από οποιονδήποτε άλλο φορέα.

Ειδικότερα, την 1/3/1921, 16.000 περίπου ναύτες, στρατιώτες και πολίτες της Κροστάνδης οργάνωσαν ανοικτή συνέλευση, η οποία απαίτησε, ομόφωνα, περισσότερες πολιτικές ελευθερίες και τερματισμό του «πολεμικού κομμουνισμού», ελευθερία δράσης για τα μικρότερα σοσιαλιστικά κόμματα και περιορισμό των μέτρων κατά της μικρής ατομικής ιδιοκτησίας.

Η απάντηση των Μπολσεβίκων ήταν δυναμική: έξι ημέρες αργότερα ο Λέων Τρότσκι, παρά το γεγονός ότι ήταν αντίθετος με την επέμβαση, πειθάρχησε στην απόφαση του Κόμματος και έτσι, ως αρχηγός του Κόκκινου Στρατού, έστειλε στην Κροστάνδη δύναμη 50.000 ανδρών από το Πέτρογκραντ (Αγ. Πετρούπολη) υπό τη διοίκηση του Μιχαήλ Τουχατσέφσκι.

Υπό κανονικές συνθήκες η κατάληψη του νησιού θα ήταν αδύνατη, δεδομένης της απόλυτης ναυτικής υπεροχής των εξεγερμένων. Αλλά η παγωμένη θάλασσα τους στέρησε αυτό το πλεονέκτημα, δίνοντας στους άνδρες του Τουχατσέφσκι τη δυνατότητα να κινηθούν επάνω στον πάγο ως στρατός ξηράς. Οι μάχες κράτησαν έως τις 17 Μαρτίου,

Ο Παστερνάκ, επίσης, από το 1930, χωρίς περιστροφές, έθεσε το πρόβλημα της ηθικής ευθύνης του καλλιτέχνη απέναντι στην εποχή του και υπερασπίστηκε με τόλμη την ανεξαρτησία της τέχνης απέναντι στη θέληση της εξουσίας - κάθε εξουσίας - να την υποδουλώσει. Δεν παρασύρθηκε από τα «κούφια κηρύγματα», ούτε από τη γοητεία της άνεσης και των «καρπών της διαφώτισης». Δεν συνδύασε την τέχνη και το επάγγελμα. Στο άνετο επάγγελμα θα αντιπαραθέσει τον κίνδυνο, χωρίς τον οποίο τίποτε καλό δεν γίνεται στη ζωή. Αφού, λοιπόν, δεν λύγισε, παραμερίστηκε.

Στις 17 Αυγούστου του 1934 άρχισε τις εργασίες του το 1^ο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων. Στις 29 Αυγούστου, στο τέλος αυτού του συνεδρίου, ο Παστερνάκ εκφώνησε μια ιστορική ομιλία, στην οποία δεν φοβήθηκε να αμφισβητήσει τις εντολές του Κόμματος. Στο σλόγκαν που υπήρχε: «*Μην απομακρύνεστε από τις μάζες*» απάντησε με το σλόγκαν: «*Μην αρνείστε τους εαυτούς σας*». Οι αντίπαλοί του τον κατηγόρησαν ως εγωκεντρικό. Αυτός, όμως, δεν φοβόταν να συναναστρέφεται με τις οικογένειες των προγραμμαμένων συναδέλφων του και να τις βοηθάει ποικιλοτρόπως, και αυτό ήταν ένας ακόμη τρόπος με τον οποίο αψηφούσε το Κόμμα, διότι η βοήθεια στην οικογένεια ενός «*εχθρού του λαού*» ισοδυναμούσε με ταύτιση με τον «*εχθρό του λαού*» και αυτό συχνά οδηγούσε σε σύλληψη.

όταν ο Κόκκινος Στρατός κατέλαβε την πόλη με βαρύτατες απώλειες (περίπου το 1/5 της δύναμής του).

Μεγάλος αριθμός εξεγερμένων εκτελέστηκε επί τόπου ή μεταφέρθηκε σε στρατόπεδα στη Σιβηρία, ενώ άλλοι διέφυγαν στη Φινλανδία. Παρά την νίκη των Μπολσεβίκων, ο φόβος για νέα κινήματα σαν αυτό της Κροστάνδης ήταν ένας από τους λόγους που οδήγησαν τον Λένιν να προβεί σε σημαντικές μεταρρυθμίσεις (Νέα Οικονομική Πολιτική [Ν.Ε.Π.]).



*Το σπίτι του Παστερνάκ στο Περεντέλκινο,
όπου έζησε με τη γυναίκα του Ζινάιντα
και εκεί άφησε ο ποιητής την τελευταία του πνοή.*

Η δολοφονία του Κίροφ την 1^η Δεκεμβρίου του 1934 και η σύλληψη των Ζινόβιεφ και Κάμενεφ, στις 23 Δεκεμβρίου του 1934 έδωσαν το σύνθημα του μεγάλου τρόμου. Η κατάσταση της νευρασθένειας του Παστερνάκ επιδεινώθηκε. Υπέφερε από «μια εσωτερική κόλαση» και σταμάτησε πάλι να γράφει. Στις αρχές της άνοιξης του 1935 υποχρεώθηκε να πάει σε αναρρωτήριο. Τον Ιούνιο του ίδιου έτους βγήκε, ύστερα από διαταγή του Στάλιν, και, ντυμένος με ρούχα ολοκαίνουργα από την κορφή μέχρι τα νύχια, κλήθηκε να ταξιδέψει στο Παρίσι σε «διατεταγμένη υπηρεσία» για τη συμμετοχή του, έστω και όψιμη, στο «Διεθνές Συνέδριο Συγγραφέων», για την υπεράσπιση του πνεύματος, ώστε να μπει τέλος στις απορίες και φήμες που προκαλούσε η απουσία του.

Ο Παστερνάκ επέστρεψε στην πατρίδα του, τη Σοβιετική Ένωση, πολύ διαταραγμένος ψυχικά και η κατάστασή του απαίτησε και πάλι νοσηλεία. Στα τέλη Αυγούστου του 1935 αποφάσισε ότι πρέπει να συνέλθει, να ξαναγίνει ο εαυτός του και ν' απαλλαγεί από τις ενοχές του. Μετά τη σύλληψη του Μπουχάριν, το 1937, ως αντεπαναστάτη και πράκτορα και την καταδίκη του σε θάνατο, το 1938, στις μεγάλες εκκαθαριστικές δίκες της Μόσχας, ο Παστερνάκ βρέθηκε πλέον εντελώς ακάλυπτος. Γρήγορα κατηγορήθηκε για διπλό παιχνίδι και ότι κανένα ταλέντο του δεν θα μπορούσε να δικαιολογήσει την αντιπατριωτική δράση του.

Τον Ιούνιο του 1937 κλήθηκε να βάλει την υπογραφή του σε μια συλλογική επιστολή της «Ένωσης Συγγραφέων», που απαιτούσε τον τουφεκισμό του στρατάρχη Τουχατσέφσκι και του στρατηγού Ιακίρ. Ο Παστερνάκ το αρνήθηκε κοφτά. «*Η απόσπαση υπογραφών*», είπε, «είναι βιασμός ψυχών». Προτιμά να πεθάνει παρά να υπογράψει, θεωρώντας ότι «*δεν έχει κανένα δικαίωμα ν' αυτοανακηρυχθεί κύριος της ζωής ή του θανάτου κάποιου άλλου*».

Στο διάστημα Ιουλίου - Οκτωβρίου 1937 συνελήφθησαν τα πλέον φιλικά του πρόσωπα: ο Πάολο Ιασβίλι, ο Τισιάν Ταμπιτζέ και ο Μπορίς Πιλνιάκ. Ο τελευταίος, μάλιστα, ήταν κοντινός του γείτονας. Μερικά χρόνια πριν την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εγκαταστάθηκε με τη γυναίκα του Ζινάιντα, στο Περεντέλκινο, ένα χωριό ιδανικό για συγγραφείς, μερικά χιλιόμετρα έξω από τη Μόσχα.

Με τη λήξη του πολέμου, το 1945, η γενική εξάντληση της χώρας υποχρέωσε τον Στάλιν να συμβιβαστεί και όλοι αισθάνονταν μέσα τους ένα χαρμόσυνο συναίσθημα επιστροφής σε μια πιο φυσιολογική κατάσταση, που κανένας δεν μπορούσε να διανοηθεί ότι θα ήταν σύντομη. Δυστυχώς, όμως, το έτος 1946, άρχισε να επικρατεί ξανά ο τρόμος στη σοβιετική κοινωνία, και έτσι το γεγονός αυτό ώθησε τον



Όλγα Ιβίνσκαγια(Olga Ivinskaya)

Παστερνάκ να βρεί την αλήθεια μέσα του και πια η συνείδησή του τού υπαγόρευε αυτή την αλήθεια να την «φωνάζει», ακόμα και με κίνδυνο της ζωής του.

Στο Περεντέλκινο έγραψε και το πασίγνωστο πλέον αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*». Την ίδια εποχή συνέταξε τον Επίλογο του εν λόγω έργου και ο απόηχος της εποχής αντικατοπτρίζεται σε αυτόν τον Επίλογο. Στο μυθιστόρημά του αυτό αποτυπώθηκε ένα μέρος της κοσμοθεωρίας του. Πέρα, όμως, και από την κοσμοθεωρία του, στο εν λόγω έργο του ανατέμνει και αποτυπώνει την καθημερινή κατάσταση της Ρωσίας στα χρόνια πριν, κατά, και μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, κυρίως δε στα χρόνια του Εμφυλίου πολέμου, που ακολούθησε την Οκτωβριανή Επανάσταση, μέχρι την παγίωση του Κομμουνιστικού καθεστώτος από τους Μπολσεβίκους.

Αυτές οι αναφορές μπορούν να θεωρηθούν για τις επερχόμενες γενιές τεκμήρια και ντοκουμέντα των προσωπικών ιστοριών των Ρώσων πολιτών της εποχής εκείνης. Η ματιά του Παστερνάκ στα γεγονότα εκείνης της εποχής είναι καθαρή, διεισδυτική, ψύχραιμη και άφοβη, γιατί ξεκίνησε με την ανοχή και υποστήριξη των επαναστατικών ιδεών, και σιγά - σιγά, βιώνοντας την πραγματικότητα, αποστασιοποιήθηκε και στο τέλος εναντιώθηκε, με κίνδυνο την ίδια του τη ζωή, τον κατατρεγμό των δικών του συγγενών, φίλων και συναδέλφων του, καθώς εξελισσόταν ανελεύθερα η κατάσταση στη Σοβιετία.

Ο Παστερνάκ έζησε στο Περεντέλκινο μαζί με τη γυναίκα του Ζινάιντα, μέχρι και το θάνατό του, το 1960. Πέθανε στα χέρια της και σύμφωνα με κάποια επιστολή της Ζινάιντα προς την Jaqueline De Proyart, ο μεγάλος ποιητής δεν άφησε κανέναν άλλο να τον πλησιάσει, όσο ήταν άρρωστος και μέχρι το θάνατό του.

Η ζωή της Ζινάιντα ήταν δύσκολη, και οδηγήθηκε στην εξαθλίωση, γιατί οι σοβιετικές Αρχές της άφησαν, ως τιμωρία για τον σύζυγό της, τη βίλλα όπου έμεναν, η συντήρηση της οποίας, όμως, κόστιζε πολλά, όπως η ίδια παραπονιόταν σε επιστολή της προς την Ζακλίν ντε Προυαγιάρ. Αργότερα, βέβαια, μετά την αλλαγή του καθεστώτος και συγκεκριμένα το 1990, αυτή η βίλλα έγινε Μουσείο Παστερνάκ και εκεί γιορτάστηκαν τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του.

Τα τελευταία χρόνια ζωής της Zinaida Nikolaevna Pasternak κύλησαν κάπως καλύτερα. Μάλιστα, κατόπιν παρότρυνσης των συγγενών της άρχισε να γράφει, το 1962, δηλαδή δυο χρόνια μετά το θάνατο του Παστερνάκ, τα απομνημονεύματά της και μετά τέσσερα χρόνια, το 1966,

πέθανε. Τάφηκε και αυτή στο κοιμητήριο του Περεντέλκινο έξω από τη Μόσχα.

Σημαντικότερη, όμως, επίδραση στη ζωή του Παστερνάκ είχε η γνωριμία του με την **Όλγα Ιβίνσκαγια** (16/6/1912-8/9/1995), Ρωσίδα ποιήτρια και συγγραφέα. Παρέμενε φίλη και ερωμένη του, κατά τα τελευταία 13 χρόνια της ζωής του. Ήταν γερμανοπολωνικής καταγωγής, γεννήθηκε στο Ταμπον από έναν επαρχιακό δάσκαλο Γυμνασίου. Το 1915, η οικογένειά της μετακόμισε στη Μόσχα. Αφού αποφοίτησε από το «*Ινστιτούτο Εκδοτικών Εργασιών*» στη Μόσχα το 1936, εργάστηκε ως συντάκτης σε διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά. Ήταν θαυμάστρια του Παστερνάκ από την εφηβεία της, παρακολουθώντας λογοτεχνικές συναθροίσεις του, για να ακούει την ποίησή του.

Είχε παντρευτεί δύο φορές: την πρώτη φορά τον Ivan Emelianov, το 1936, ο οποίος κρεμάστηκε το 1939, έχοντας αποκτήσει μια κόρη μαζί του, την Irina Emelianova και τη δεύτερη φορά, το 1941, τον Αλέξανδρο Βινογκράτοφ, ο οποίος σκοτώθηκε αργότερα στον πόλεμο, έχοντας αποκτήσει από αυτόν ένα γιο, τον Ντιμίτρι Βινογκράτοφ. Η Ιβίνσκαγια συνάντησε τον ποιητή τον Οκτώβριο του 1946, στο Γραφείο Σύνταξης του «*Novy Mir*», όπου ήταν υπεύθυνη για το Τμήμα Νέων Δημιουργών. Έζησε ρομαντικά μαζί του μέχρι το θάνατό του, παρότι αυτός αρνήθηκε να εγκαταλείψει τη σύζυγό του.

Το 1947 ο Παστερνάκ προχώρησε με στωϊκότητα στην ολοκλήρωση του πρώτου μέρους του μυθιστορηματός του, το οποίο και τιτλοφόρησε: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*». Το 1948 για πρώτη φορά αισθάνεται ότι γίνεται στόχος, εξ αιτίας της εβραϊκής καταγωγής του. Στις αρχές του 1948, ο Παστερνάκ είχε ζητήσει από την Όλγα Ιβίνσκαγια να φύγει από το «*Novy Mir*», καθώς η θέση της εκεί γινόταν όλο και πιο δύσκολη,

λόγω της σχέσης τους. Η Ιβίνσκαγια, όμως, ανέλαβε το ρόλο τής γραμματέας του και συνεργάστηκε στενά μαζί του για τη μετάφραση ποίησης από ξένες γλώσσες στα ρωσικά. Ο Παστερνάκ αναγνώρισε την Ιβίνσκαγια ως την έμπνευσή του για την ηρωίδα Λάρα του γιατρού Ζιβάγκο. Πολλά ποιήματα του Γιούρι Ζιβάγκο στο μυθιστόρημα αυτό απευθύνθηκαν από τον Παστερνάκ στην Ιβίνσκαγια.

Και ενώ κυκλοφορεί η φήμη για σύλληψή του, ύστερα μάλιστα και από την τρίτη ανακοίνωση της υποψηφιότητάς του, για το βραβείο Νομπέλ από τη Σουηδική Ακαδημία, στις 9 Οκτωβρίου του 1949, συνελήφθη η Ιβίνσκαγια, για πρώτη φορά, ως «*συνεργός κατασκόπου*» και τον Ιούλιο του 1950 καταδικάστηκε από το Ειδικό Συμβούλιο του «*Λαϊκού Κομισαριάτου Εσωτερικών Υποθέσεων*» (NKVD) σε πέντε(5) χρόνια φυλάκιση σε Γκουλάγκ.

Αυτό θεωρήθηκε ως μια απόπειρα πίεσης προς τον Παστερνάκ να σταματήσει να γράφει κείμενα επικριτικά για το σοβιετικό σύστημα. Αυτή τη φορά αισθάνεται συγκλονισμένος. Ρίχνεται, όμως, στη δουλειά και έχοντας καταβάλλει ιδιαίτερα έντονη προσπάθεια, στις 20 Οκτωβρίου του 1952 παθαίνει έμφραγμα του μυοκαρδίου και νοσηλεύεται σε κρίσιμη κατάσταση. Έτσι, δεν καταφέρνει να συνεχίσει το μυθιστόρημά του «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*», παρά μονάχα το Φεβρουάριο του 1953, στο ησυχαστήριο του Μπόλτσεβο. Από εδώ και στο εξής γνωρίζει ότι οι μέρες του είναι πια μετρημένες.

Στις 5 Μαρτίου 1953 πέθανε ο Στάλιν και στα τέλη Αυγούστου 1953 η Όλγα Ιβίνσκαγια αμνηστεύτηκε και απελευθερώθηκε και έτσι, μέσα σε κλίμα ευφορίας, τέλειωσε μέχρι το Νοέμβριο του 1953 τα σχεδιάσματα των κεφαλαίων ΙΧ («*Βαρίκινο*») και XIV («*Επιστροφή στο Βαρίκινο*») του μυθιστορήματος «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*», το οποίο, τελικώς, ολοκλήρωσε τον Αύγουστο του 1955 και

ένιωσε μέσα του επιτέλους λυτρωμένος, ευχαριστημένος και ευτυχισμένος.

Σε μια επιστολή του, το 1958, προς ένα φίλο του στη Δυτική Γερμανία, έγραψε για την Όλγα Ιβίνσκαγια: *«Βρισκόταν στη φυλακή για λογαριασμό μου, καθώς αυτό το πρόσωπο θεωρούσε η μυστική αστυνομία ότι ήταν πιο κοντά σε μένα και είχαν την ελπίδα ότι με μια εξαντλητική της ανάκριση και τις απειλές θα μπορούσαν να αντλήσουν αρκετά στοιχεία από αυτήν για να με βάλουν σε δίκη. Της οφείλω τη ζωή μου και το γεγονός ότι δεν με άγγιξαν εκείνη την περίοδο οφείλεται στον ηρωϊσμό και την αντοχή της.»*

Μετά την απελευθέρωσή της η Όλγα Ιβίνσκαγια έμεινε έγκυος από τον Παστερνάκ, αλλά από ένα ατυχές γεγονός, όπως η ίδια είχε πει σε συνέντευξή της, απέβαλε. Επίσης, η ίδια είχε παραδεχτεί σε τηλεοπτική συνέντευξή της ότι τα πιο ευτυχισμένα χρόνια της ζωής της με τον Παστερνάκ ήταν εκεί γύρω στο 1955 και 1956, παρόλη τη ρευστή πολιτική κατάσταση που υπήρχε τότε στη Σοβιετική Ένωση, η οποία αντανακλούσε στις προσωπικές ζωές των ανθρώπων και ειδικά εκείνων που κρατούσαν επικριτική στάση εναντίον του καθεστώτος.

Η όλη στάση του Μπορίς Παστερνάκ από το 1956 μέχρι και το θάνατό του είναι το αποτέλεσμα μιας μακράς πολιτικής διεργασίας και πνευματικής εξέλιξης, που τον οδήγησαν από την απόλυτη αναγνώριση της επανάστασης και των συνεπειών της, το 1917, στην απόλυτη απόρριψη του καθεστώτος, το 1946, έτος ορόσημο όταν και πάλι, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, άρχισε να επικρατεί ο τρόμος στη σοβιετική κοινωνία.

Παρόλο που στη Ρωσία ο Παστερνάκ ήταν γνωστός, κυρίως, ως ποιητής, το έργο που τον έκανε διάσημο, παγκοσμίως,

ήταν το μυθιστόρημά του: «Δόκτωρ Ζιβάγκο». Το 1956 ο Ιταλός εκδότης Τζιαντζιάκομο Φελτρινέλλι, κομμουνιστής, μέλος του Κ.Κ.Ιταλίας έμαθε από το πρακτορείο ΤΑΣ (σύμφωνα με την Όλγα Ιβίνσκαγια), ή από το «Ράδιο Μόσχα» σε ιταλική εκπομπή του (σύμφωνα με την *Jaqueline De Proyart*) ότι ο Παστερνάκ είχε μόλις ολοκληρώσει το μυθιστόρημά του, που το ετοίμαζε από πολύ καιρό.

Ταξίδεψε, λοιπόν, στη Μόσχα ο ατζέντης του Φελτρινέλλι, ο *Σέρτζιο Ντ' Άτζελο*, κομμουνιστής και αυτός, και μαζί με ένα εκπρόσωπο της Ιταλικής πρεσβείας επισκέφτηκαν το συγγραφέα στο σπίτι του, είδαν το χειρόγραφο του μυθιστορήματος και διάβασαν κάποιες σελίδες του. Αμέσως, το πήραν μαζί τους, προκειμένου να εκδοθεί στην Ιταλία από τον Φελτρινέλλι, δεδομένου ότι ο Παστερνάκ ήταν σίγουρος ότι το έργο του αυτό, είτε δεν θα εκδιδόταν ποτέ στη Σοβιετική Ένωση, είτε θα εκδιδόταν κουτσουρεμένο μετά από πολύ αυστηρή λογοκρισία των σοβιετικών αρχών. Οι συνεννοήσεις τους θα γίνονταν με κώδικα, που συμφώνησαν και οι δυο πλευρές μεταξύ τους.

Όταν έφτασε μετά από λίγη ώρα στο σπίτι της η Όλγα Ιβίνσκαγια και έμαθε τα νέα από τον Παστερνάκ, ανησύχησε για τις επιπτώσεις που θα είχε στη ζωή τους αυτή η αντισοβιετική ενέργεια του συγγραφέα. Χωρίς να χάσει καιρό, προσπάθησε να βρει τον Ιταλό ατζέντη, για να του ζητήσει πίσω το χειρόγραφο. Η απάντηση, όμως, του Ιταλού ήταν αρνητική. Το χειρόγραφο, τελικώς, ταξίδεψε λαθραία στην Ιταλία και όταν το νέο μαθεύτηκε, η «Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων» απαίτησε από τον Παστερνάκ να το ζητήσει πίσω, διαφορετικά θα είχε σοβαρές συνέπειες. Θα διαγραφόταν από την «Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων» και δεν θα έβρισκε πουθενά εργασία.

Ο Παστερνάκ, όμως, έπαιζε διπλό παιχνίδι. Από τη μία πλευρά ζητούσε εγγράφως πίσω το χειρόγραφό του από τον

εκδότη, και από την άλλη, σύμφωνα με τον κώδικα συνεννόησής τους, αυτό σήμαινε να προχωρήσει ο Φελτρινέλλι στην έκδοση του μυθιστορήματος. Να σημειωθεί, μάλιστα, ότι ο *Σέρτζιο Ντ' Αντζελο*, όταν έφυγε από τη Μόσχα, πήγε να συναντήσει, στο Βερολίνο, τον εκδότη και μέλος του Ι.Κ.Κ. *Τζαντζιάκομο Φελτρινέλι*. Ο Φελτρινέλι, μόλις επέστρεψε στο Μιλάνο, ζήτησε τη γνώμη του σλαβολόγου *Πιέτρο Ζβετερεμίτς*. «*Η μη δημοσίευση ενός τέτοιου μυθιστορήματος αποτελεί έγκλημα κατά του πολιτισμού*», ήταν η απάντηση.

Εν τέλει, και παρά τις πολλές άκαρπες σοβιετικές πιέσεις, ο Φελτρινέλλι, το 1957, έκανε την πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος: «*Δόκτωρ Ζιθάγκο*», παρότι ο συνεργάτης του, *Ίταλο Κλαβίνο*, σημαντικός αριστερός λογοτέχνης της Ιταλίας την εποχή εκείνη, το είχε απαξιώσει. Αργότερα, βεβαίως, ο *Ίταλο Καλβίνο*, όπως θα αναφέρουμε και παρακάτω, μεταμεληθείς φαίνεται, αποκατέστησε τα πράγματα, κάνοντας δίκαιη κριτική του ενλόγω μυθιστορήματος.

Τον επόμενο χρόνο το έργο αυτό δημοσιεύθηκε και στα Αγγλικά. Το 1958 και το 1959, η αμερικανική έκδοση του μυθιστορήματος «*Δόκτωρ Ζιθάγκο*» έμεινε για 26 εβδομάδες στην κορυφή της λίστας των μπεστ - σέλερς στους *Τάιμς* της *Νέας Υόρκης*. Το βιβλίο αυτό κυκλοφόρησε στις περισσότερες γλώσσες του κόσμου εκτός από τη μητρική του και έγινε μπεστ σέλερ και ένα από τα πιο δημοφιλή μυθιστορήματα όλων των εποχών.

Η Σοβιετική ηγεσία αμέσως μετά την ιταλική έκδοση κατηγόρησε με σφοδρότητα τον Παστερνάκ, για αντικαθεστωτική ενέργεια και προδοτική στάση απέναντι στην πατρίδα του. Το ίδιο έτος, 1958, και αφού ήταν για τέταρτη φορά υποψήφιος για βράβευση, η *Σουηδική*

Ακαδημία Επιστημών τού απένειμε το Νομπέλ Λογοτεχνίας εκείνης της χρονιάς. Πρέπει να σημειωθεί ότι, όταν το 1947 η Επιτροπή του βραβείου Νομπέλ είχε προειδοποιήσει την Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων ότι σκόπευε να απονείμει το επόμενο βραβείο Λογοτεχνίας στον Παστερνάκ, η απάντηση που είχε λάβει τότε από τους Σοβιετικούς συγγραφείς ήταν αρνητική και μάλιστα απαξιωτική για το πρόσωπο του εν λόγω συγγραφέα.

Οι Σοβιετικοί μόλις πληροφορήθηκαν τη βράβευση του Παστερνάκ από τη Σουηδική Ακαδημία αντέδρασαν έντονα και απαίτησαν από το βραβευμένο συγγραφέα να αρνηθεί το βραβείο. Μάλιστα, σε επίσημη συνεδρίαση της τότε «Κομμουνιστικής Ένωσης Νεολαίας» (ΚΟΜΣΟΜΟΛ), ο πρόεδρός της Σεμιτσάσνυ, παρουσία του Νικήτα Κρουτσόφ και όλης της σοβιετικής ηγεσίας, τον χαρακτήρισε δημόσια χειρότερο και από γουρούνι(!), με το σκεπτικό ότι το γουρούνι δεν αφοδεύει εκεί που τρώει, ενώ ο Παστερνάκ, μεταφορικά, στο τραπέζι που τρώει, εκεί και αφοδεύει. Η Ένωση Συγγραφέων τον κάλεσε να απολογηθεί, εκείνος, όμως, αρνήθηκε και έστειλε επιστολή του, στις 16 Φεβρουαρίου του 1959, με την οποία κατέληγε :

«[...] 8.Σύντροφοι, είμαι έτοιμος για τα πάντα και δεν σας κατηγορώ γι' αυτό. Οι συνθήκες μπορούν να σας αναγκάσουν να προχωρήσετε πολύ μακριά στην τιμωρία που θα μου επιβάλλετε, και να με αποκαταστήσετε, όταν θα είναι πολύ αργά. Άλλωστε, κάτι αντίστοιχο έχει συμβεί τόσο συχνά στο παρελθόν. Μη βιαστείτε, σας παρακαλώ. Κάτι τέτοιο δεν θα αυξήσει, ούτε τη δόξα, ούτε την ευτυχία σας.»

Οι συμμετέχοντες στην κρίσιμη αυτή συνεδρίαση, ως άλλοι Γραμματείς και Φαρισαίοι, αφού είπαν πολλές και διάφορες κατηγορίες, κατέληξαν στην απόφαση της αποπομπής του, όχι μόνο από την «Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων», αλλά και για πρότασή τους προς τις

σοβιετικές αρχές, για εκδίωξή του από τη Σοβιετική Ένωση. Τελικώς, αυτός, παρότι στην αρχή είχε εκφράσει τον ενθουσιασμό του για τη βράβευσή του από τη Σουηδική Ακαδημία, αργότερα αναγκάστηκε να αρνηθεί το βραβείο Νομπέλ, στέλνοντας το εξής τηλεγράφημα: *«Λαμβάνοντας υπόψη τη σημασία του βραβείου στην κοινωνία όπου ζω, πρέπει ν' αρνηθώ το βραβείο αυτό. Παρακαλώ η εθελοντική μου άρνηση να μην ερμηνευτεί ως αγένεια.»*

Ακόμη και μετά την άρνηση παραλαβής του βραβείου, το καθεστώς της χώρας του συνέχισε να τον απειλεί, το λιγότερο, με εξορία. Η ζωή του γινόταν μέρα με τη μέρα πολύ δύσκολη - αφόρητη. Έφτασε στο να σκεφτεί την αυτοκτονία. Είχε εξασφαλίσει υπνωτικά χάπια και, όπως είχε ο ίδιος αποκαλύψει στη σύντροφό του Όλγα Ιβίνσκαγια, έφταναν 22 από αυτά, για να δώσει τέλος στο ζωή του. Η στενή παρουσία, όμως, και η αγάπη της Όλγας ήταν αυτά που τον κράτησαν στη ζωή και δεν έγινε εν τέλει αυτόχειρας. Εν τέλει, το 1989, το βραβείο Νομπέλ παραδόθηκε, στο γιο τού Μπορίς Παστερνάκ, τον *Γιεβγκένυ Παστερνάκ*, σε ειδική τελετή στη Στοκχόλμη.

Ενορχηστρωτής όλης αυτής της επίθεσης εναντίον τού Παστερνάκ ήταν ο Ντιμίτρι Πολικαρπόφ (Διευθυντής Πολιτιστικού Τομέα της Κεντρικής Επιτροπής του Κ.Κ.Σ.Ε.). Βασίστηκε φυσικά όχι σε λογοτεχνικά κριτήρια, αλλά σε αμιγώς πολιτικά κριτήρια. Αυτός δεν δυσκολεύτηκε καθόλου στο να βρει στο χώρο των συγγραφέων συνεργάτες πρόθυμους και ευπειθείς, που στο παρελθόν ήσαν, είτε φίλοι, είτε εχθροί του Παστερνάκ.

Από τα υπάρχοντα ντοκουμέντα που βγήκαν στο φως της δημοσιότητας αργότερα, μετά την κατάρρευση της Ε.Σ.Σ.Δ., προκύπτει ότι ο Νικήτα Χρουτσόφ δεν επιθυμούσε με κανένα τρόπο να περάσει προς τα έξω την αντίληψη ότι ο

Παστερνάκ είχε πέσει θύμα του καθεστώτος. Μάλιστα, σύμφωνα με φήμες που είχαν κυκλοφορήσει το 1959, φέρεται ότι ο Χρουτσόφ διάβασε το εν λόγω μυθιστόρημα.

Επίσης, προκύπτει ότι από τη μια πλευρά οι σοβιετικές αρχές προσπάθησαν να ιδιοποιηθούν τα πνευματικά δικαιώματα του Παστερνάκ στο εξωτερικό και με κάθε τρόπο να εμποδίσουν την ανεξαρτησία του πνεύματος του συγγραφέα, και από την άλλη πλευρά έχουμε τη θαρραλέα αντίσταση ενός ανθρώπου ενάντια σ' ένα πανίσχυρο ολοκληρωτικό καθεστώς.

Μπορεί ο Παστερνάκ να κατάφερε να ξεγλυστρίσει από τον κίνδυνο, λόγω της επικριτικής του στάσης με το έργο του απέναντι στο σοβιετικό καθεστώς, όμως, η εκδίκηση των σοβιετικών αρχών έπεσε βαριά πάνω στο στενό περιβάλλον του και αυτό ήταν η γυναίκα του η Zinaida Nikolaevna Pasternak, η οποία οδηγήθηκε σε εξαθλίωση και η Όλγα Ιβίνσκαγια, η ερωμένη του, που φυλακίστηκε σε Γκουλάγκ.

Μετά το θάνατο του ποιητή, το 1960, η Όλγα Ιβίνσκαγια συνελήφθη για δεύτερη φορά, μαζί με την κόρη της Irina Emelianova. Κατηγορήθηκαν και οι δύο τους ότι ήσαν οι σύνδεσμοι του Παστερνάκ με τους δυτικούς εκδότες και, επίσης, για παράνομη διακίνηση συναλλάγματος. Την μεν Ιβίνσκαγια την καταδίκασαν σε φυλάκιση οκτώ χρόνια σε Γκουλάγκ και την κόρης της σε τρία χρόνια. Και οι δυο αφέθηκαν ελεύθερες, αφού εξέτισαν τη μισή ποινή τους. Το 1978, τα απομνημονεύματα της Ιβίνσκαγια δημοσιεύθηκαν στο Παρίσι, στα ρωσικά και μεταφράστηκαν στα αγγλικά, υπό τον τίτλο «*A Captive of Time*».

Η Ιβίνσκαγια αποκαταστάθηκε, πλήρως, την περίοδο της διακυβέρνησης της Σοβιετικής Ένωσης από τον Γκορμπατσόφ, το 1988. Για όλες τις επιστολές του Παστερνάκ προς αυτήν και τα άλλα χειρόγραφα και έγγραφα που είχαν κατασχεθεί από την «Κ.Γ.Β.» κατά την τελευταία

σύλληψή της, έκανε πολύχρονο αγώνα, προσπαθώντας να τα επανακτήσει. Στον αγώνα αυτό παρενέβη και η νύφη του Παστερνάκ, Νατάλια, αλλά το ρωσικό Ανώτατο Δικαστήριο κατέληξε σε απόφαση εναντίον της Ιβίνσκαγια, με το αιτιολογικό ότι: «δεν υπήρχε απόδειξη ιδιοκτησίας» και «τα έγγραφα θα έπρεπε να παραμείνουν στο κρατικό αρχείο».

Η Ιβίνσκαγια πέθανε το 1995 από καρκίνο και τάφηκε στη Μόσχα. Ένας δημοσιογράφος στο «N.T.V.» συνέκρινε τον ρόλο της Ιβίνσκαγια με εκείνο άλλων διάσημων μουσών για Ρώσους συγγραφείς: «Καθώς ο Πούσκιν δεν θα ήταν πλήρης χωρίς την Άννα Κερν και ο Γεσένιν δεν θα ήταν τίποτα χωρίς την Ισιδώρα Ντάνκαν, ο Παστερνάκ δεν θα ήταν Παστερνάκ, χωρίς την Όλγα Ιβίνσκαγια, που ήταν η έμπνευσή του για το: «Δόκτωρ Ζιβάνκο».

Η κόρη της, η Irina Emelianova, που μετανάστευσε στη Γαλλία το 1985, δημοσίευσε ένα βιβλίο αναμνήσεων για την υπόθεση της μητέρας της με τον Pasternak. Η Όλγα Ιβίνσκαγια μιλώντας για τη ζωή της με το συγγραφέα, λέει γι' αυτόν ότι: «Ένα ιδιαίτερο στοιχείο του χαρακτήρα του, που τον καθοδηγούσε, ήταν οι ενοχές του, που ένιωθε για όλους...Ο Μπορίς βασανιζόταν από τύψεις...».

Ο Παστερνάκ περιλαμβάνεται στους συγγραφείς που δεν συνελήφθησαν, αλλά διώχθηκαν και ταλαιπωρήθηκαν από τα όργανα του σοβιετικού κράτους σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Αυτό προφανώς οφειλόταν στον ίδιο τον Στάλιν. Λέγεται ότι όταν οι αρχές ενημέρωσαν τον Στάλιν ότι όλα ήταν έτοιμα για τη σύλληψη του Παστερνάκ, εκείνος τους το ξέκοψε με το: «Αφήστε τον ήσυχο, αυτόν τον κάτοικο των ουρανών». Λέγεται, επίσης, ότι και ο Χρουτσόφ αργότερα (το 1959) «κατσάδιασε» τους υπεύθυνους της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων και τους έδωσε εντολή να

αναβάλουν το μεγάλο συνέδριό τους, στο οποίο επρόκειτο να επιτεθούν σφοδρά εναντίον του Παστερνάκ.

Σύμφωνα με την αναφορά του Ντιμίτρι Πολικαρπόφ, αναφορικά με το μυθιστόρημα «Δόκτωρ Ζιβάγκο», συντάχθηκαν δυο Επίλογοι αυτού του έργου. Ο ένας τοποθετείται στο 1943 και ο άλλος πέντε με δέκα χρόνια αργότερα, που σημαίνει ότι συντάχθηκε μεταξύ του 1948 και του 1953.

Στην εν λόγω αναφορά το εν λόγω μυθιστόρημα χαρακτηρίστηκε ως: «ένα λιβελογράφημα γεμάτο μίσος για την Ε.Σ.Σ.Δ.[...] ένα μανιφέστο γεμάτο απέχθεια για τη μαρξιστική ιδεολογία και τη δράση του επαναστατικού αγώνα, ένα λιβελογράφημα γεμάτο μίσος γι' αυτούς που έκαναν την επανάσταση ή συμμετείχαν σ' αυτήν. Ολόκληρη η περίοδος του τελευταίου μισού αιώνα της ιστορίας μας παρουσιάζεται με το βλέμμα ενός μνησικάκου ατομικιστή αστού, για τον οποίο η επανάσταση είναι μια παράλογη και βάρβαρη οχλαγωγία, ένα χάος και μια γενικευμένη βαναυσότητα».

Η Συντακτική επιτροπή του Περιοδικού «*Novy Mir*» σε ένα μακροσκελές γράμμα της προς τον Παστερνάκ, το Σεπτέμβριο του 1956, κάνει σκληρή κριτική στο υπόψη μυθιστόρημα με ευθείες βολές στο συγγραφέα του «Δόκτωρ Ζιβάγκο» και μεταξύ πολλών άλλων τού γράφουν: «[...] θέλουμε να σας γνωστοποιήσουμε με όλη μας την ειλικρίνεια τις σκέψεις που μας προξένησε αυτή η ανάγνωση (του χειρογράφου που τους είχε δώσει ο συγγραφέας). Είναι οδυνηρές και ανησυχητικές.[...].

Κατά τη γνώμη μας, η αλήθεια είναι ότι οι «μοναχικοί αναζητητές της αλήθειας» πικραίνονται όλο και περισσότερο βλέποντας την επανάσταση να αναπτύσσεται, και αυτό όχι επειδή απορρίπτουν κάποια συγκεκριμένη ενέργειά της, όπως το πραξικόπημα του Οκτωβρίου ή η διάλυση της

Συντακτικής Συνέλευσης, αλλά εξαιτίας διαφόρων υλικών δυσκολιών που προξενεί η επαναστατική διαδικασία στην προσωπική τους ζωή.[...]. Δεν νομίζετε πως αυτός ο σχεδόν παθολογικός ατομικισμός είναι μια αφελής έπαρση ανθρώπων, που δεν ξέρουν και δεν θέλουν να κοιτάζουν γύρω τους, και κατά συνέπεια, αποδίδουν στον εαυτό τους υπερβολική σπουδαιότητα;[...].

Το επικριτικό πνεύμα του Ζιθάγκο μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε, χωρίς τον παραμικρό δισταγμό, μικροαστικό.[...]. Για σας ο δόκτωρ Ζιθάγκο είναι η πιο υψηλή πνευματική κορυφή της ρωσικής διανόησης. Για μας είναι ο βάλτος της [...]. Θεωρούμε ότι το μυθιστόρημά σας είναι βαθιά άδικο [...], βαθιά αντιδημοκρατικό και ξένο προς οποιαδήποτε κατανόηση των συμφερόντων του λαού.[...]. Σας επιστρέφουμε το χειρόγραφο του μυθιστορημάτός σας».

Ο Μιχαήλ Σοχόλοφ, ένας από τους περισσότερους τιμημένους συγγραφείς του σοβιετικού κράτους, ο οποίος μάλιστα το 1965 κέρδισε το βραβείο Νομπέλ, σε συνέντευξή του τον Απρίλιο του 1959 στη γαλλική εφημερίδα «France - Soir», υποστήριξε μεταξύ άλλων τα εξής: «[...]Προσωπικά πιστεύω ότι ολόκληρο το έργο του Παστερνάκ δεν έχει κανένα ενδιαφέρον εκτός από τις μεταφράσεις του, οι οποίες είναι πολύ σπουδαίες - έχει μεταφράσει: Γκαίτε, Σαίξπηρ και τους μεγάλους Γεωργιανούς ποιητές. Όσο για το “Δόκτωρ Ζιθάγκο”, διάβασα το χειρόγραφο στη Μόσχα. Πρόκειται για ένα έργο αδιαμόρφωτο, μια μάζα άμορφη που δεν αξίζει να αποκαλείται μυθιστόρημα».

Η Δύση, όμως, είδε το συγγραφέα Μπορίς Παστερνάκ και το μυθιστόρημά του: «Δόκτωρ Ζιθάγκο» με διαφορετική ματιά από αυτή του σοβιετικού λογοτεχνικού κατεστημένου της δεκαετίας του '50 και του '60. Αξίζει να σημειώσουμε, ενδεικτικά, κάποιες από τις αναφορές του Ιταλού και

μάλιστα αριστερού συγγραφέα Ίταλο Καλβίνο, στο βιβλίο του: «Γιατί να διαβάζουμε τους κλασικούς» (Μέρος: «Ο Παστερνάκ και η επανάσταση»), Εκδόσεις Καστανιώτη (μετάφραση από τα ιταλικά του Ανταίου Χρυσοστομίδη), Αθήνα 2003. Συγκεκριμένα, ο Ίταλο Καλβίνο εστιάζοντας στο μυθιστόρημα: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» τονίζει:

i) «Από τα πύρινα χρόνια της ρωσικής και σοβιετικής πρωτοπορίας ο Παστερνάκ διέσωσε την ένταση της ματιάς προς το μέλλον, τη συγκινητική αναζήτηση του ιστορικού γίνεσθαι και έγραψε ένα βιβλίο που, γεννημένο ως καθυστερημένος καρπός μιας μεγάλης παράδοσης που είχε ήδη ολοκληρώσει τον κύκλο της, φτάνει μέσω των μοναχικών του δρόμων να είναι σύγχρονο της μεγαλύτερης μοντέρνας δυτικής λογοτεχνίας, φτάνει να επιβεβαιώσει τους λόγους ύπαρξής της».

ii) «Ο ποιητής προσπαθεί να εντάξει σε μια ενιαία συζήτηση φύση και ανθρώπινη ιδιωτική και δημόσια ιστορία, για να φτάσει σε ένα συνολικό ορισμό της ζωής.[...]. Δεν τον ενδιαφέρει([...])έχουμε ένα τύπο «ιμπρεσιονιστικής» αφήγησης([...]) η ψυχολογία, το πρόσωπο, η κατάσταση, αλλά κάτι πιο γενικό και άμεσο η ζωή. [...]. Και η κυρίαρχη θέση της σκέψης του Παστερνάκ - ότι η φύση και η ιστορία δεν ανήκουν σε δυο διαφορετικές τάξεις, αλλά μορφοποιούν μια συνέχεια, στην οποία οι ανθρώπινες υπάρξεις βρίσκονται βουτηγμένες και από την οποία καθορίζονται - δηλώνεται καλύτερα μέσα από την αφήγηση παρά μέσα από θεωρητικές προτάσεις. Έτσι, οι προβληματισμοί του συγγραφέα ταυτίζονται με την ανάσα της ανθρωπότητας και της φύσης και δεν επιβάλλονται, δεν κυριαρχούν καταχρηστικά' επομένως - όπως συμβαίνει πάντα στους αληθινούς συγγραφείς - η σημασία του βιβλίου πρέπει να αναζητηθεί όχι στο σύνολο των ιδεών που αναπτύσσονται,

αλλά στο σύνολο των εικόνων και των αισθήσεων, στη γεύση της ζωής, στις σιωπές.»

iii) «Ίσως η σπουδαιότητα του Παστερνάκ είναι ότι μας προειδοποιεί για ένα πράγμα: ότι η ιστορία - στον καπιταλιστικό, όπως και στο σοσιαλιστικό κόσμο - δεν είναι ακόμα αρκετά ιστορία, ότι δεν είναι ακόμα ένα συνειδητό οικοδόμημα της ανθρώπινης λογικής, ότι εξακολουθεί ακόμα εν πολλοίς να είναι μια εξέλιξη βιολογικών φαινομένων, το κράτος μιας κτηνώδους φύσης και όχι ένα βασίλειο των ελευθεριών.»

Τελικά, το 1988 το μυθιστόρημα αυτό εκδόθηκε και στη Σοβιετική Ένωση. Πολύ αργότερα, το 2006, κυρίστηκε και σε ρώσικη τηλεοπτική σειρά έντεκα(11) σαρανταπεντάλεπτων επεισοδίων, του σκηνοθέτη Αλεξάντρ Πρόσκιν. Είχε προηγηθεί, βεβαίως, η βρετανική μίνι τηλεοπτική σειρά διάρκειας 282 λεπτών, του σκηνοθέτη Giacomo Campiotti, με τους Hans Matheson, Keira Knightley και Sam Neill, το 2002.

Αυτό που επίσης εντυπωσιάζει αναφορικά με τον ενλόγω συγγραφέα είναι ότι, ενώ ο ίδιος δηλώνει και ενώπιον τον σοβιετικών αρχών ότι είναι Εβραίος στην καταγωγή (σύμφωνα με το από 14 Μαρτίου 1959 απόρρητο σημείωμα του Γενικού Εισαγγελέα της Ε.Σ.Σ.Δ.), εν τούτοις είναι θερμά πιστός του Ιησού Χριστού, πράγμα που το εκφράζει καθαρά στο μυθιστόρημα του. Ίσως από τη μητέρα του να είχε χριστιανικές ρίζες, επειδή στο αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα, βάζει το θείο τού Ζιβάγκο από την πλευρά της μητέρας του, τον Νικολάι Νικολάγιεβιτς Βεντενιάπιν, να είναι ορθόδοξος χριστιανός ιερέας. Βρίσκει, όμως, και την ευκαιρία να στηλιτεύσει μέσα από το έργο του τις ρατσιστικές συμπεριφορές απέναντι στους Εβραίους.

Ο Παστερνάκ στο όνομα του κεντρικού του ήρωα κατέληξε ύστερα από μακρά έρευνα. Η λέξη Ζιβάγκο είναι σύνθετη από τη ρωσική жизнь(zhizn), δάνειο από την ελληνική λέξη ζωή και τη λατινική λέξη *vagus,a,um* = πλανώμενος, οπότε «Δόκτωρ Ζιβάγκο» σημαίνει «γιατρός περιπλανώμενος στη ζωή του». Σχετίζεται, πιθανόν, με το «Περιπλανώμενος Ιουδαίος», λόγω και της εβραϊκής του καταγωγής. Εξάλλου, οι Εβραίοι της διαποράς στην Ευρώπη, όλους τους προηγούμενους αιώνες, καθώς απαγορευόταν να κατέχουν γη, ασχολούνταν περιπλανώμενοι, είτε με ιατρικές υπηρεσίες, είτε με τα θεάματα και αργότερα με τις επιστήμες και τις Καλές Τέχνες, με το χρήμα και το εμπόριο.

Η ερωμένη του συγγραφέα, η Όλγα Ιβίνσκαγια έχει ισχυριστεί ότι ο Δόκτωρ Ζιβάγκο είναι η κωδικοποιημένη βιογραφία του Παστερνάκ καθώς και της δικής της ζωής. Το είχε χαρακτηρίσει ο ίδιος ως «κύριο» έργο του, και το αγαπούσε περισσότερο απ' όλα τα άλλα έργα του. Εδώ μπορούσε να εκφράσει κρυφές σκέψεις, να μαλώνει και να συζητάει με όποιον ήθελε.

Ό,τι αναφέρεται στο «Δόκτωρ Ζιβάγκο» βασίζεται σε γεγονότα όχι μόνο του συγγραφέα, αλλά και σε γεγονότα της δικής της ζωής. Π.χ. η γιαγιά της Όλγα Ιβίνσκαγια ήταν ξένη, Γερμανίδα, όπως και της Λάρας που ήταν Γαλλίδα. Η κόρη της Ιρίνα είχε σκιστά μάτια, όπως είχε και η Κάτια, η κόρη της Λάρας. Ο μικρός αδελφός του Γιούρι Ζιβάγκο, ο Έβγκραφ Ζιβάγκο αντιπροσωπεύει το μικρό αδελφό του συγγραφέα, τον Alexander Pasternak.

Η Τόνια Αλεξάντροβιτς Γκρομικό αντιπροσωπεύει στην πραγματική ζωή του Παστερνάκ την πρώτη σύζυγό του, την Evgenia Vladimirovna Lurie. Και οι δυο αυτές γυναίκες έχουν ρίζες από την Ανατολή. Η Τόνια από το Βαρίκινο στα Ουράλια και η Evgenia Vladimirovna Lurie από τη Μογγολία (εκεί οι γονείς της είχαν επιχείρηση χαρτοποιίας). Και των

δυο οι οικογένειες ήλθαν στη Μόσχα από τα ανατολικά, και ήταν μεγάλες και εύπορες. Και οι δυο αυτές γυναίκες σχετίζονται με τους συζύγους τους στα χρόνια της Οκτωβριανής επανάστασης και του εμφυλίου που ακολούθησε.

Τέλος, ο Σάσα Ζιβάγκο ο γιός τής Τόνιας αντιπροσωπεύει τον Γιεβγκένυ Παστερνάκ, που ήταν γιός τής Evgenia Vladimirovna Lurie. Η Λαρίσα Φιόντοροβνα(Λάρα) αντιπροσωπεύει την σύντροφο - ερωμένη του συγγραφέα, την Όλγα Ιβίνσκαγια.

Η Μαρίνα, κόρη του Μαρκέλ, η δεύτερη γυναίκα του Γιούρι Ζιβάγκο αντιπροσωπεύει τη δεύτερη γυναίκα του Παστερνάκ, τη Zinaida Nikolaevna. Όπως η Μαρίνα στάθηκε δίπλα σε κάθε ανάγκη του Ζιβάγκο, και μάλιστα έχανε ακόμα και τη δουλειά της, προκειμένου να φροντίσει τον φιλάσθενο Ζιβάγκο, έτσι και η Zinaida Nikolaevna στάθηκε δίπλα στον Παστερνάκ και τον περιποιήθηκε σε κάθε ανάγκη του και όταν αρρώστησε με την καρδιά του και όταν αρρώστησε με καρκίνο και πέθανε στα χέρια της.

Το γεγονός ότι η μητέρα του Παστερνάκ, Ρόζα Κάουφμαν, γνωστή πιανίστα της εποχής εκείνης και ο πατέρας του, Λεονίντ Παστερνάκ, καθηγητής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Μόσχας, είχαν ανοικτό το σπίτι τους στη ρωσική διανόηση στα χρόνια της νεότητας του ποιητή, διοργανώνοντας μουσικές βραδιές και συζητήσεις, αυτό έχει αποτυπωθεί καθαρά στο μυθιστόρημα(Βιβλίο πρώτο, Μέρος δεύτερο, Κεφ. 20), στο οποίο αναφέρεται μια μουσική βραδιά, που διοργανώθηκε στο σπίτι του καθηγητή Αλεξάντρ Αλεξάντροβιτς Γκρομικό, όταν ο Ζιβάγκο ήταν νεαρό παιδί.

Συγκεκριμένα αναφέρεται: «Οι Γκρομικό ήταν άνθρωποι μορφωμένοι, φιλόξενοι και γνώστες της κλασικής μουσικής. Στο σπίτι τους διοργάνωναν βραδιές μουσικής δωματίου με

τρίο για πιάνο, σονάτες για βιολί και κουαρτέτα για έγχορδα, όπου έκανε συχνά την εμφάνισή της όλη η καλή κοινωνία.[...]. Ο πιανίστας έριξε μια πλάγια ματιά στο κοινό κι έκανε νόημα στους μουσικούς ν' αρχίσουν. Οι βιολιστές σήκωσαν τα δοξάρια τους και το τρίο άρχισε τους λυγμούς. Ο Γιούρα, η Τόνια και ο Μίσα Γκορντόν, που τον περισσότερο χρόνο του τώρα πια τον περνούσε στο σπίτι των Γκρομίκο, ήταν καθισμένοι στην τρίτη σειρά.[...].»

Η πόλη με το φανταστικό όνομα Γιουριάτιν, στο μυθιστόρημα, θεωρείται ότι είναι το σημερινό Περμ της Ρωσίας. Η πόλη αυτή βρίσκεται στην όχθη του ποταμού Κάμα σε λοφώδες έδαφος. Ο Κάμα είναι ο κύριος παραπόταμος του ποταμού Βόλγα. Το Περμ έχει ηπειρωτικό κλίμα με ζεστά καλοκαίρια και μακρούς, κρύους χειμώνες. Αυτή η θεώρηση βασίζεται στο γεγονός ότι εκεί κοντά στο Περμ βρίσκεται το Vsevolodo - Vilna, στο οποίο πράγματι έζησε ο Boris Pasternak για αρκετούς μήνες το 1916.

Το όνομα λοιπόν Γιουριάτιν, ίσως σχετίζεται με το μικρό όνομα του Ζιβάγκο, δηλαδή από το Γιούρι. Στην περίπτωση αυτή το τοπωνύμιο Γιουριάτιν σημαίνει στα ρωσικά «*Του Γιούρι*», επειδή, όπως αναφέραμε παραπάνω, εκεί έζησε για κάποιο διάστημα ο συγγραφέας του μυθιστορήματος. Εξάλλου, στο ίδιο αυτό μέρος ο ήρωας του μυθιστορήματος Γιούρι βρήκε τον εαυτό του, συναντώντας την αγαπημένη του Λάρα.

Το κοντινό στο Γιουριάτιν μέρος, με το φανταστικό επίσης όνομα Βαρίκινο, δεν συνάδει με τη ρωσική γλώσσα τουλάχιστον όσον αφορά το κύριο θέμα του, γι' αυτό το λόγο ίσως σχετίζεται με την ελληνική λέξη *θάρος*, ενώ η κατάληξη -*κινο*, φαίνεται ότι είναι δανεισμένη από την τοποθεσία *Περεντέλ-κινο* (βεβαίως η κατάληξη αυτή είναι συνήθης στις σλαβικές γλώσσες), όπου έζησε ο συγγραφέας

Παστερνάκ με τη δεύτερη νόμιμη σύζυγό του, τη Zinaida Nikolaevna Pasternak, μέχρι το τέλος της ζωής του.

Το Περεντέλκινο ήταν μέρος που του έφερνε κατά κάποιο τρόπο βάρος, άχθος, δεδομένου ότι εκεί δεν μπορούσε να βλέπει την αγαπημένη του Όλγα Ιβίνσκαγια. Αλλά και το Βαρίκινο του μυθιστορήματος προκαλούσε ανάλογο βάρος στον Γιούρι Ζιβάγκο, καθώς ο μεγάλος του έρωτας, η Λάρα, βρισκόταν στο διπλανό Γιουριάτιν. Ακόμα και στη δεύτερη περίοδο που έζησε με τη Λάρα στο Βαρίκινο η καρδιά του Γιούρι πάλι ήταν πιεσμένη κάτω από το φόβο της σύλληψής τους και της εκτέλεσής τους.

Τέλος, είναι πολύ ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι στο υπόψη μυθιστόρημα (Βιβλίο δεύτερο, Μέρος δέκατο πέμπτο, Κεφ. 13) ο συγγραφέας είχε προτυπώσει κατά κάποιο τρόπο τα σχετικά με το θάνατό του. Συγκεκριμένα, αναφερόμενος στο νεκρό Ζιβάγκο γράφει μεταξύ άλλων:

«Ήταν λίγοι, αλλά πολύ περισσότεροι απ' ότι θα περίμενε κανείς. Η είδηση για το θάνατο ενός σχεδόν άγνωστου ανθρώπου ταξίδεψε με απίστευτη ταχύτητα σε όλο τον κύκλο τους. Μαζεύτηκαν αρκετοί άνθρωποι που είχαν γνωρίσει τον νεκρό σε διάφορες περιόδους της ζωής του και που εκείνος είχε χάσει ή ξεχάσει σε διάφορες στιγμές. Η επιστημονική σκέψη και η τέχνη του βρήκαν ακόμα περισσότερους ανώνυμους φίλους, που δεν είχαν δει ποτέ τον άνθρωπο που τους είχε γοητεύσει και τώρα τον έβλεπαν για πρώτη και τελευταία μαζί φορά».

Και η σύντροφος του συγγραφέα Όλγα Ιβίνσκαγια αναφέρει στη συνέντευξή της. *«Η Κυβέρνηση δεν ήξερε πώς να συμπεριφερθεί, προσπάθησε όμως ν' απαλύνει το σκάνδαλο. Όσοι τον εκτιμούσαν ήρθαν στην κηδεία του. Η Κυβέρνηση θέλησε να το εμποδίσει, δίνοντας λανθασμένες πληροφορίες. Κανείς δεν ήξερε που θα γινόταν η κηδεία.*

Κάποιοι καλοί άνθρωποι δούλεψαν όλη τη νύχτα, κολλούσαν χαρτιά που έγραφαν: "Μην τηλεφωνείτε στην Ένωση Συγγραφέων, θα σας δώσουν λάθος πληροφορίες. Η κηδεία του μεγάλου Ρώσου ποιητή Μπορίς Λεονίντοβιτς Παστερνάκ θα γίνει στο Περεντέλκινο"».

Ο Μπορίς Παστερνάκ, "η τολμηροτέρα φωνή της μετεπαναστατικής Ρωσίας" σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής, απεβίωσε από καρκίνο των πνευμόνων στα 70 του χρόνια, στις 30 Μαΐου του 1960. Χιλιάδες άνθρωποι ταξίδεψαν από τη Μόσχα στο Περεντέλκινο, για να παραστούν στην κηδεία του.

Εθελοντές μετέφεραν το ανοιχτό φέρετρό του στον τόπο ταφής και όλοι οι παρόντες (συμπεριλαμβανομένου και του σπουδαίου Ρώσου ποιητή και θεωρούμενου ως "πνευματικού" του παιδιού, του Αντρέι Βοζνεσένσκι) απήγγειλαν το απαγορευμένο ποίημα: "Άμλετ".

Ο Παστερνάκ έφυγε από τη ζωή, χωρίς να υποκλιθεί στο Κόμμα, έφυγε όπως το επιθυμούσε. Ήταν δηλαδή μέχρι το τέλος του ο εαυτός του και όχι μια ανάμνηση του εαυτού του, όπως ο ίδιος είχε γράψει στο παρελθόν, στις 12 Ιουλίου του 1953, σε μια επιστολή του στην Όλγα Φράιντενμπεργκ. Αξίζει να αναφερθούν για την κηδεία του, όσα αναφέρονται στον επίλογο του μυθιστορήματος: «Λεωφόρος Παστερνάκ», του Αλέξη Πάρνη. Συγκεκριμένα:

Επίλογος

«Ήταν 30 του Μάη του 1960. Ο Σεργκέι Κόρνεφ έγραψε αργότερα γι' αυτή τη μέρα σε κάποιο πολυγραφημένο έντυπο απ' αυτά που κυκλοφορούσαν κρυφά χέρι με χέρι: "Μονάχα στα βιβλία υπάρχει η λέξη τέλος, όχι στη ζωή που δεν σταματάει τη ροή της. Όμως αυτός ο ποιητής με τη νεκρική γαλήνη στο πρόσωπο δεν άφηνε μονάχα βιβλία πίσω του, άφηνε ανθρώπους ζωντανούς, αποφασισμένους ν'

ακολουθήσουν τ' αχνάρια του πάνω στη γη. Οι εφημερίδες της Μόσχας δεν γράψανε τίποτα για το θάνατό του. Υπήρχε μόνο μια μικρή ανακοίνωση στο Λιτ - φοντ που πληροφορούσε ότι η κηδεία θα γινόταν στο Περεντέλκινο. Η πολιορκία της σιγής, που ακολούθησε το θόρυβο του βραβείου Νόμπελ, δεν λύθηκε ούτε τώρα. Όμως, ο νεκρός περίμενε το στερνό του βραβείο, κείνο το νοτισμένο πατρικό χρώμα που θα το ρίχνανε χούφτα - χούφτα οι άνθρωποι στον τάφο του. Η ανώνυμη ψιθυριστή δικαιοσύνη της Ρωσίας έκανε το χρέος της μεταδίδοντας από στόμα σε στόμα την είδηση για το θάνατό του σ' όλη τη Μόσχα. Τα ηλεκτρικά τρένα αρχίσανε από πολύ νωρίς να φτάνουν κατάφορτα στο μικρό σταθμό του Περεντέλκινο.

Ο κόσμος στέναζε και βούιζε γύρω από το σπίτι του πένθους, το τοπίο ήταν τόσο γνώριμο - το δάσος, οι ασφαλιστρωμένοι δρόμοι ανάμεσα στις ντάτσες, η μυρωδιά της τσεριόμουχας, διάχυτη στον αέρα, οι μετάλλινες στέγες και πέρα μακριά στη μεριά της Μόσχας, απλωσιά των χωραφιών κυματιστή και καταπράσινη αυτό τον καιρό.

Όλα ήταν όπως πάντα, έλειπε μονάχα η σιωπή και η γαλήνια ερημιά, τόσο χαρακτηριστικά στοιχεία της αποτραβηγμένης ζωής του στο εξοχικό προάστιο. Ποτέ δεν είχε γνωρίσει αυτή η ντάτσα τόσο πλήθος και τέτοια βουή. Μπήκαν στην κάμαρη που ήταν το φέρετρο. Μια γυναίκα μαυροφορεμένη χάιδευε τ' άσπρα μαλλιά στο μέτωπο του Πάστερνακ. Το μακρουλό ορειχάλκινο πρόσωπο με την γαμψή μύτη και το πεισματικό πηγούνι, θύμιζε το προφίλ του Ντάντε σε παλιές χαλκογραφίες.

Όλα πια είχαν τελειώσει, όμως, δεν υπήρχε στην ασάλευτη έκφραση η παγερή αδιαφορία των πεθαμένων που κλείσανε πια τους λογαριασμούς με τη γήινη πραγματικότητα. Έτσι συμβαίνει μονάχα μ' αυτούς που

αφήνουν κάτι σημαντικό σ' αυτή τη γη, εξασφαλίζοντας το δικαίωμα της ενεργητικής συμμετοχής στη ζωή μας κι ύστερα από το θάνατό τους. Στο διάδρομο απαγγέλουνε ψιθυριστά κάποιο ποίημά του, είναι μια συντροφιά από νεαρούς και κοπέλες, ακουμπάνε τις ράχες στον τοίχο, παίρνει ο ένας μια στροφή, την συνεχίζει άλλος, θαρρείς ψέλνουνε μια ιδιόμορφη νεκρώσιμη ακολουθία που θέσπισε ένα άγραφο έθιμο ειδικά για τους ποιητές.

Σ' όλους είναι γραφτό να ζήσουν και να πεθάνουν
Μα τότε μόνο κάνεις αθάνατη τη ζωή
Όταν τον δρόμο της για το φως
Τον σημαδεύεις με τη θυσία σου...

Στο διπλανό δωμάτιο κάποιος παίζει στο πιάνο - η ποίηση και η μουσική, οι δυο μοίρες που τον υποδέχτηκαν, όταν ήρθε στη ζωή, τον ξεπροβοδάνε τώρα με τη νεανική μνήμη των παιδιών έξω στο διάδρομο με τη σοφή πείρα του Ρίχτερ, μέσα στη μισοσκότεινη κάμαρη.

- Αυτός παίζει ..., ήρθε ν' αποχαιρετίσει το φίλο του -

Τρέχει σαν παρηγορητικό αέρι η φήμη μέσα στο πλήθος. Λίγοι από τους συναδέλφους στην ποίηση τολμήσανε να έλθουν κοντά στο φέρετρό του. Μερικοί κλειστήκανε από νωρίς στις γύρω ντάτσες, κάνουν μισό το χρέος τους μισοκρυμμένοι πίσω από τα κλειστά παράθυρα. Αύριο θάνατι και η τύψη τους μισή... Αλλά τότε θα γεφυρώσεις άνθρωπε το χάσμα ανάμεσα στην ανθρωπιά σου και στον φόβο της εξουσίας;

Όταν ήρθε η ώρα να βγάλουν το φέρετρο ήμουν κι εγώ μαζί μ' αυτούς που το βαστούσαν. Η ατμόσφαιρα ήταν ηλεκτρισμένη. Έλεγες πως τα σύννεφα της σκόνης που σηκώνανε χιλιάδες πόδια, θα τινάζανε από στιγμή σε στιγμή αστραπές. Το νεκροταφείο βρισκόταν πεντακόσια μέτρα πιο

πέρα, κάναμε μια ολόκληρη ώρα ως να φτάσουμε. Οι αστυνομικοί που κρατάγανε την τάξη και ανυπομονούσανε να τελειώσει μια ώρα αρχύτερα η κηδεία, κοιτάγανε σκυθρωποί και νευριασμένοι. Κάποιος αξιωματικό φώναξε σε μια στιγμή: «Περπατάτε πιο γρήγορα...». Το απειλητικό μουγκρητό που βγήκε από το πλήθος, τον έκανε ν' αποτραβηχτεί πίσω από το ασυρματοφόρο αυτοκίνητο.

Πολλοί κρατάγανε επιδεικτικά στεφάνια με αγριολούλουδα. Είχανε γράψει στις πένθιμες ταινίες: «Στο μεγάλο ποιητή της ρώσικης γης! Βραβείο Νόμπελ 1958...». Ο κόσμος παρατεταγμένος στις άκρες της δημοσιάς, υποκλινότανε καθώς περνούσε το φέρετρο. Αστράφτανε τα φλας των ξένων ρεπόρτερ και φαίνονταν από μακριά σαν ηλεκτρικές εκκενώσεις καταιγίδας. Όλα τούτα μοιάζανε με πρόκληση και σε ξάφνιαζε η φανερή πρόθεση του πλήθους ν' αναστήσει την παλιά ρώσικη παράδοση που έκανε τις κηδείες του Τολστόι και του Ντοστογιέφσκυ, υπόκωφα προμηνύματα σεισμού.

Πόσες χιλιάδες άνθρωποι να μαζεύτηκαν κείνη τη μέρα στο Περεντέλκινο; Δεν είχε και μεγάλη σημασία ο αριθμός τους, όσο η εντύπωση που δίνανε. Δεν έμοιαζε αυτό το πλήθος με το κοπάδι μιας διαταγμένης σύναξης απ' αυτές που βλέπουμε τόσο συχνά στον τόπο μας. Ξεχώριζες άτομα, φυσιогνωμίες, την έκφραση της εθελοντικής ευθύνης, που κάνει τον άνθρωπο να βαδίζει αξιόπρεπα ακόμα και στο θάνατο.

Ανάμεσά μας βρίσκονταν οπωσδήποτε τα μισητά αόρατα μάτια που παρακολουθάνε κάθε μας κίνηση. Όλοι το ξέρανε, όμως μιλούσαν μεγαλόφωνα και σχολιάζανε τα πάντα, σαν να αγνοούσανε τούτη την επικίνδυνη λεπτομέρεια. Άθελά μου θυμήθηκα κείνη την συνέλευση και τον ενστιχτώδικο τρόπο μου, όταν το άμορφο πλήθος άρχισε

να λιώνει με το εχτρικό χνώτο του την ψυχή μου, να την παραμορφώνει σα νάταν από κερί. Πόσο αλλοιώτικη ήταν η τωρινή σύναξη. Κάνοντας την σύγκριση ένοιωσα για πρώτη φορά τη μεγάλη απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στις έννοιες λαός και όχλος. Η πρώτη σημαίνει την ζωτική δύναμη ενός έθνους, η άλλη τον εκφυλισμό του.

Ο ήλιος βασίλευε, όταν κατεβάσαμε το φέρετρό του στον νωπό τάφο. Κείνη τη στιγμή το βλέμμα μου έπεσε στις σιδηροδρομικές γραμμές: αστράφτανε σα διπλό μετάλλινο νήμα που έσμιγε τη Ρωσία με την Ευρώπη και το πνεύμα της. Ξαφνικά μου φάνηκε ότι βρήκα ένα βαθύ νόημα στην επιθυμία του να θαφτεί εδώ, στο μικρό ταπεινό νεκροταφείο που το σκεπάζανε συχνά οι καπνοί από τα περαστικά τρένα και τρικυμίζανε την γαλήνη του με τα σφυρίγματα τους. Ας περνάνε λοιπόν αδιάκοπα κι ας σφυρίζουν, τραγουδώντας πάνω στις ράγες με χιλιάδες τροχούς τον ύμνο της ανθρωπίνης επικοινωνίας...

Αποχαιρέτισα τον άνθρωπο που έκανε τόσα πολλά για να μ' αφήσει στη γη λίγο καλύτερο απ' ό,τι με βρήκε - υπήρχαν χιλιάδες άνθρωποι που τον ευγνωμονούσαν για τον ίδιο λόγο. Να πλάθεις το λαό σου, ένα κομμάτι του μεγάλο ή μικρό, καλύτερο απ' ό,τι το βρήκες, σαν ήρθες στον κόσμο... Αυτό σημαίνει πως ένα μέρος της ύπαρξής σου θα μείνει παντοτεινά έξω από τη διαδικασία του θανάτου ενσωματωμένο στα αιώνια στοιχεία που συνθέτουν το πρόσωπο ενός έθνους. Λοιπόν δεν φαίνεται και τόσο ανίσχυρη η ανθρωπίνη μοίρα, αν την κοιτάξεις από αυτή την πλευρά. Φτάνουν στιγμές που αναγκάζεσαι να πιστέψεις ότι η αθανασία της ανθρωπίνης ψυχής δεν είναι μύθος...

Καλή αντάμωση, Μπορίς Λεονίντοβιτς, πάνω στη γη! "».

3. Κύριοι συντελεστές της κινηματογραφικής ταινίας

3.1 Sir David Lean

Ο Άγγλος **Sir David Lean** (25/3/1908 - 16/4/1991) υπήρξε σκηνοθέτης, σεναριογράφος, μοντέρ και παραγωγός. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του βραβεύτηκε με δύο Όσκαρ και ήταν υποψήφιος για Όσκαρ άλλες εννέα(9) φορές! Επίσης, βραβεύτηκε με τρεις(3) «Χρυσές Σφαίρες» και με τη «Χρυσή Άρκτο» από το Φεστιβάλ του Βερολίνου. Το 1990 έλαβε τιμητικό βραβείο από το «Αμερικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου» για τη συνολική προσφορά του. Τέλος, χρίστηκε από τη Βασίλισσα Ελισάβετ ιππότης, το 1984.

Γεννήθηκε στο South Croydon του Μείζονος Λονδίνου, από τον Francis William le Blount Lean και την Helena Tangye. Οι γονείς του ήταν Κουακέροι και ο ίδιος φοίτησε στο «*Leighton Park School*», που είχαν ιδρύσει οι Κουακέροι στην περιοχή του Reading. Το 1923, ο πατέρας του εγκατέλειψε την οικογένειά του για μια άλλη γυναίκα και ο Lean, αργότερα, ακολούθησε το ίδιο παράδειγμα, εγκαταλείποντας και αυτός με τη σειρά του την πρώτη του γυναίκα και το παιδί του που είχε αποκτήσει με αυτή.

Ήταν ένας μάλλον αδιάφορος και κακός μαθητής με ονειρική φύση. Διέκοψε το σχολείο του, προτού ολοκληρώσει τις εγκύκλιες σπουδές του και αρχικά μπήκε στο λογιστικό γραφείο του πατέρα του ως μαθητευόμενος.



David Lean

Σημαντικό, όμως, ρόλο στην καριέρα του έπαιξε ένα δώρο του θείου του, όταν ο Lean ήταν ηλικίας δέκα ετών, συγκεκριμένα μια κάμερα *Brownie Box* με την εξής φιλοφρόνηση: «Τη σημερινή εποχή δεν δίνεις μια κάμερα σε ένα παιδί, εάν δεν είναι 16 ή 17 χρονών». Ήταν μια τεράστια πρόκληση γι' αυτόν και τα κατάφερε. Εκτύπωνε και ανέπτυσσε τις ταινίες του και αυτό ήταν το «μεγάλο χόμπι» του.

Ξεκίνησε την καριέρα του στον κινηματογράφο, στο «*Game Breh Studios*», από πολύ χαμηλά, συγκεκριμένα ως βοηθός που χτυπά τις κλακέτες και σερβίρει τσάι. Μέχρι το 1930 εργάστηκε ως μοντέρ για τα φιλμάκια των ειδήσεων, σε εταιρίες όπως: οι «*Gaumont Pictures*» και «*Movietone*».

Η καριέρα του σε ταινίες μεγάλου μήκους ξεκίνησε με το έργο: «*Escape Me Never*» (1935). Κατόπιν, συνέχισε με το

μοντάζ δύο ταινιών τού Γκαμπριέλ Πασκάλ, κινηματογραφικές μεταφορές δύο έργων τού Τζορτζ Μπέρναρντ Σω: «*Πυγμαλίων*» (“*Pygmalion*”, 1938) και «*Αξιωματικός Μπάρμπαρα*» (“*Major Barbara*”, 1941). Το πρώτο του έργο, με την ιδιότητα του σκηνοθέτη, ήταν μια συνεργασία του με τον Νόελ Κάουαρντ για την ταινία: «*Ναυάγιο στα νερά της Κρήτης*»(1942).

Τα επόμενα χρόνια συνέχισε να μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη, με επιτυχία, διάφορα από τα θεατρικά έργα του Κάουαρντ. Σε αυτά περιλαμβάνονται τα εξής: «*Για μια χαρούμενη ζωή*»(το 1944), «*Το πονηρό πνεύμα*»(το 1945) και «*Σύντομη συνάντηση*»(το 1945).

Μετά από αυτά, ακολούθησαν δύο διασκευές έργων του Κάρολου Ντίκενς: «*Οι Μεγάλες Προσδοκίες*» (1946) και «*Όλιβερ Τουίστ*» (1948). Ακολούθησαν τα έργα «*Πυρποληταί του ουρανού*» (1952), μια συνεργασία με το θεατρικό συγγραφέα Τέρενς Ράττιγκαν, και «*Η εκλογή του Χόμπσον*» (1954), βασισμένο σε θεατρικό έργο του Χάρολντ Μπρίγκκχαουζ. Για την τελευταία αυτή ταινία βραβεύτηκε με «*Χρυσή Άρκτο*» στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Βερολίνου.

Η ταινία του «*Διακοπές στη Βενετία*» (1955), σηματοδότησε γι’ αυτόν μια νέα κατεύθυνση. Η ταινία αυτή, με χρηματοδότηση από τις Ηνωμένες Πολιτείες, ήταν έγχρωμη, και τα γυρίσματα γίνονταν εξ ολοκλήρου σε πραγματικές τοποθεσίες στη Βενετία. Σε αυτήν την ταινία πρωταγωνιστούσε η Κάθριν Χέμπορν, στο ρόλο μιας Αμερικανίδας, μέσης ηλικίας, που ζει μια ρομαντική περιπέτεια, ενώ βρισκόταν σε διακοπές στη Βενετία.

Τα επόμενα χρόνια, συνέχισε να εργάζεται στα μεγαλεπήβολα έργα του, με τα οποία έμεινε γνωστός, αρχικά: «*Η Γέφυρα του Ποταμού Κβάι*» (1957), για την οποία

κέρδισε και Όσκαρ σκηνοθεσίας, στη συνέχεια: «Ο Λώρενς της Αραβίας» (1962). Μεγάλη επιτυχία γνώρισε, επίσης, το έργο του: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» (1965).

Μετά τη μέτριας επιτυχίας ταινία του: «Η Κόρη του Ράιαν» το 1970, δεν σκηνοθέτησε πια παρά μόνο το έργο: «Το Πέρασμα στην Ινδία» (1984), το οποίο ήταν και το τελευταίο του. Στην ταινία αυτή, επέλεξε και να σκηνοθετήσει και να μοντάρει ο ίδιος, με τις δύο του αυτές ασχολίες να προβάλλονται ισότιμα στους τίτλους συντελεστών της ταινίας. Κέρδισε, μάλιστα, υποψηφιότητα για Όσκαρ, τόσο για τη σκηνοθεσία, όσο και για το σενάριο και το μοντάζ της ταινίας αυτής. Σχεδίαζε μια επική παραγωγή του έργου του Τζόζεφ Κόνραντ με τίτλο: «*Nostromo*», όταν απεβίωσε από καρκίνο, σε ηλικία 83 ετών. Τελικά, το «*Nostromo*» έγινε μίνι σειρά του B.B.C.

Ανάμεσα σε άλλα έργα που επιχείρησε να γυρίσει και, τελικά, εγκατέλειψε ή παρέδωσε σε άλλους ήταν τα: «Αν μιλούσε ο άνεμος» («*The Wind Cannot Read*», 1958), «Η ανταρσία του Μπάουντι» («*The Bounty*», 1984), «Πέρα απ' την Αφρική» («*Out Of Africa*», 1985), και «Η αυτοκρατορία του ήλιου» («*Empire of the Sun*», 1987).

Παρότι είχε γνωρίσει την παγκόσμια αναγνώριση και είχε επηρεάσει το έργο πολλών μεταγενέστερων συναδέλφων του, θα τον θυμόμαστε, κυρίως, για τη δημιουργία των επικών ταινιών μεγάλης κλίμακας, όπως: «Η Γέφυρα του Ποταμού Κβάι» (1957), «Ο Λώρενς της Αραβίας» (1962), «Δόκτωρ Ζιβάγκο» (1965) και «Το Πέρασμα στην Ινδία» (1984).

Παρόλο που θεωρείται από πολλούς ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες όλων των εποχών, η δημοφιλία του ανάμεσα στους κριτικούς κινηματογράφου είχε κατά καιρούς διακυμάνσεις. Ενώ τα πρώτα του βρετανικά έργα γνώρισαν σχεδόν καθολική αποδοχή, τα επικά του έργα

αποτελέσαν αφορμή μεγάλων αντιγνωμιών. Κάποιοι κριτικοί, αντιπαθούσαν τα επικά έργα του στο σύνολό τους, θεωρώντας πως ήταν απλά οπτικά θεάματα, χωρίς περισσότερο βάθος. Μια άποψη που υπάρχει από κάποιους κριτικούς ακόμα και στις μέρες μας.

Μάλιστα, ο σκηνοθέτης Φρανσουά Τρυφώ αναφέρθηκε κάποτε απαξιωτικά για τα έργα του Lean ονομάζοντάς τα *“Πακέτα Όσκαρ”*, ενώ ο σκηνοθέτης Λίντσεϋ Άντερσον αναφέρει ότι τα έργα του Lean διαθέτουν μια *“Οπτική της ιστορίας σαν κουτί από σοκολατάκια”*. Άλλοι κριτικοί αποφάνθηκαν ότι *«Η Γέφυρα του Ποταμού Κβαί»* και *«Ο Λώρενς της Αραβίας»* ήταν αξιοσημείωτα έργα, ενώ τα επόμενα: *«Δόκτωρ Ζιβάγκο»* και *«Η Κόρη του Ράιαν»*, ήταν απλά μια προσπάθεια να επαναλάβει τις προγενέστερές του επιτυχίες.

Στην κριτική που έγραψε για το *«Δόκτωρ Ζιβάγκο»*, ο Ρίτσαρντ Σκίκελ υποστήριξε ότι η ταινία, ενώ είχε πολλά ψεγάδια, ήταν μια υπέροχη ταινία, αν κάποιος την κοιτούσε μονάχα από οπτικής πλευράς, ένα επιχείρημα που επανέλαβαν πολλοί από τους επικριτές του Lean. Μια διάσημη ρήση του Lean, αναφορικά με τις κριτικές που δεχόταν, είναι: *«Δεν θα έπαιρνα υπόψη μου τις συμβουλές πολλών από αυτούς τους αυτοαποκαλούμενους κριτικούς, ούτε για να γυρίσω κοντινό πλάνο σε μια τσαγιέρα!»*

Βεβαίως, υπήρξαν και πολλοί άλλοι κριτικοί που επιδοκίμασαν τα σενάρια των επικών ταινιών του (φτιαγμένα από τους: Καρλ Φόρμαν, Μάικλ Ουίλσον και Ρόμπερτ Μπολτ), επειδή θεωρούσαν πως ήταν πιο έξυπνα, πιο λόγια και πιο αληθοφανή από τα σενάρια των περισσότερων επικών ταινιών της εποχής. Οι Στήβεν Σπίλμπεργκ και Μάρτιν Σκορσέζε έχουν δηλώσει, μεγάλοι θαυμαστές του έργου του Lean και τον αναγνωρίζουν ως

πρωταρχική επιρροή στο δικό τους έργο. Ο Τζωρτζ Λούκας έκανε αναφορές στα έργα του Lean (και ιδίως στον «Λώρενς της Αραβίας») κατά τη διάρκεια της σειράς ταινιών του με τίτλο: «Ο Πόλεμος των Άστρων».

Οι Τζον Μίλιους, Σέρτζιο Λεόνε, Σαμ Πέκινπα, Στάνλεϋ Κιούμπρικ και Σίντνεϋ Πόλλακ έχουν επίσης παραδεχτεί την επιρροή του Lean στο έργο τους. Ο Μελ Μπρουκς ήταν, επίσης, θαυμαστής του και μάλιστα διακωμώδησε αρκετά από τα έργα του Lean στο έργο του, επιστημονικής φαντασίας, με τίτλο: «*Spaceballs*».

Συχνά ο Lean ανέφερε πως ο Τζον Φορντ ήταν ένας από τους αγαπημένους του σκηνοθέτες, με σημείο αναφοράς την ταινία του τελευταίου: «*Η αιχμάλωτος της ερήμου*» (“*The Searchers*”, 1956). Μια άλλη σημαντική επιρροή για τον Lean ήταν το έργο του Κινγκ Βίντορ: «*Η μεγάλη παρέλασις*» (“*The Big Parade*”, 1926). Ήταν, επίσης, θαυμαστής σκηνοθετών του βωβού κινηματογράφου, όπως ο Τσάρλι Τσάπλιν και ο Μπάστερ Κίτον.

Συνεργάστηκε με τον Άλεκ Γκίνες σε έξι από τις ταινίες του. Οι δύο τους είχαν συχνά διαφωνίες. Με δεδομένη την τελειομανία και το δύσκολο χαρακτήρα του Γκίνες, καθώς και με αυτό που αντιλαμβανόταν ως αυταρχισμό του Lean στο γύρισμα των σκηνών, οι δύο τους κατέληγαν σε καβγά φαινομενικά σε όλες τις ταινίες που γύρισαν μαζί. Παρά τις διαφορές τους, όμως, οι δύο άντρες έτρεφαν εκτίμηση ο ένας για τον άλλο και συνέχισαν να συνεργάζονται για πολλά χρόνια.

Ο Lean έζησε για μεγάλο διάστημα στο Limehouse του Ανατολικού Λονδίνου. Παντρεύτηκε έξι φορές, λαμβάνοντας πέντε διαζύγια. Οι σύζυγοί του, χρονολογικά, ήσαν οι:

- Isabel Lean (1930- 1936) (πρώτη του ξαδέρφη με την οποία απέκτησε ένα γιο, τον Peter).

- Kay Walsh (1940 - 1949).
- Ann Todd (1949 - 1957).
- Leila Matkar (1960 - 1978) (Ινδή).
- Sandra Hotz (1981 - 1984).
- Sandra Cooke (1990 - 1991).

Είχε, επίσης, και πάρα πολλές εξωσυζυγικές σχέσεις, με πιο γνωστή αυτή με την Μπάρμπαρα Κόουλ, που ήταν το κορίτσι για το σκριπτ, στις ταινίες: «*Λώρενς της Αραβίας*» και «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*».

3.2 Robert Bolt

Ο Άγγλος **Robert Oxton Bolt**(15/8/1924 - 21/2/1995) ήταν θεατρικός συγγραφέας, έγινε γνωστός όμως από τα σενάρια για τις ταινίες: «*Lawrence of Arabia*», «*Doctor Zhivago*» και «*A Man for All Seasons*», εκ των οποίων για τις δυο τελευταίες κέρδισε βραβείο Όσκαρ καλύτερου προσαρμοσμένου σενάριου.

Γεννήθηκε στο Sale του Cheshire, από γονείς Μεθοδιστές. Ο πατέρας του διέθετε ένα μικρό κατάστημα επίπλων. Αφού εγκατέλειψε το σχολείο σε ηλικία δεκαέξι ετών, εργάστηκε σε ασφαλιστικό γραφείο. Η δουλειά όμως αυτή δεν του άρεσε, έτσι μετά από ένα ταχύρυθμο κύκλο νυχτερινών μαθημάτων, όπου κάλυψε τα μαθησιακά του κενά, μπήκε στο Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ.

Μετά όμως από ένα χρόνο, διέκοψε τις σπουδές του και ανέλαβε πολεμική υπηρεσία, αρχικά ως υποψήφιος πιλότος στη RAF, από το 1943 έως το 1946. Στη συνέχεια, υπηρέτησε ως αξιωματικός του στρατού στη Δυτική Αφρική μέχρι και το 1947, οπότε και επέστρεψε στο Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ και πέρασε άλλα τρία χρόνια, προκειμένου να αποκτήσει το πτυχίο του στην Ιστορία. Ακολούθως πήρε δίπλωμα διδασκαλίας από το Πανεπιστήμιο του Exeter.



Robert Bolt

Για πολλά χρόνια δίδαξε αγγλικά και ιστορία στο Millfield School και έγινε συγγραφέας πλήρους απασχόλησης στην ηλικία των 33 ετών, όταν το έργο του: «*The Flowering Cherry*» παίχθηκε στο Λονδίνο, το 1958, με την Celia Johnson και τον Ralph Richardson. Αν και ήταν γνωστός από το θεατρικό του έργο: «*A Man for All Seasons*» - που απεικόνιζε τη σύγκρουση του Sir Thomas Moore με το βασιλιά Ερρίκο Η΄, για το διαζύγιό του από την Αικατερίνη της Αραγονίας - για το οποίο κέρδισε βραβείο Όσκαρ για την μεταφορά του σε ταινία, εντούτοις οι περισσότερες δουλειές του ήταν για σενάρια για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση.

Ο Bolt με το σενάριό του στο «*Λώρενς της Αραβίας*» πέτυχε εκεί που αρκετοί πριν από αυτόν είχαν αποτύχει, μεταφέροντας το «*Seven Pillars of Wisdom*» του Τ.Ε.

Lawrence σε ένα συναρπαστικό σενάριο, κάνοντας αναζήτηση της ταυτότητας του συγγραφέα του, και παρουσιάζοντας τον Lawrence ως απροσάρμοστο, τόσο στην αγγλική, όσο και στην αραβική κοινωνία.

Ήταν την εποχή που ο ίδιος ο Bolt θεωρήθηκε παράνομος, συνελήφθη και φυλακίστηκε ως μέλος της επιτροπής των 100 για τη διαμαρτυρία τους ενάντια στη διάδοση των πυρηνικών. Αρνήθηκε να υπογράψει δήλωση ότι δεν θα συμμετάσχει ξανά σε τέτοιες δραστηριότητες και καταδικάστηκε σε ένα μήνα φυλάκισης εξαιτίας αυτού του λόγου.

Ο παραγωγός της ταινίας *«Λώρενς της Αραβίας»*, Sam Spiegel, τον έπεισε να υπογράψει τη δήλωση, αφού είχε εκτίσει δυο μόνο εβδομάδες από την ποινή του. Ο Bolt, όμως, αργότερα εξέφρασε τη λύπη του για αυτή του την ενέργεια και δεν ξαναμίλησε ποτέ με τον Spiegel μετά την ολοκλήρωση της εν λόγω ταινίας.

Αργότερα, με το *«Δόκτωρ Ζιβάγκο»* επένδυσε πολλά στο μυθιστόρημα αυτό του Μπόρις Παστερνάκ με το χαρακτηριστικό τρόπο αφήγησης του. Ειδικότερα, στην αρχή, ο Bolt δεν ήθελε να ασχοληθεί με αυτό έργο. Στη συνέχεια, όμως, και κάτω από το άγρυπνο μάτι του Lean, κατόρθωσε μέσα σε ένα χρόνο να διασκευάσει και συμπυκνώσει σε σενάριο 284 σελίδων, το εκτεταμένο μυθιστόρημα του Pasternak.

Το *«Bounty»* ήταν το πρώτο έργο του μετά από ένα εγκεφαλικό επεισόδιο, που του επηρέασε όχι μόνο την κίνησή του, αλλά και την ομιλία του.

Παντρεύτηκε τέσσερις φορές· δύο φορές με τη Βρετανίδα ηθοποιό Sarah Miles. Με την πρώτη του γυναίκα Celia Ann, απέκτησε τρία παιδιά και χώρισε το 1963. Με την Miles,

παντρεμένος από το 1967 μέχρι το 1976, απέκτησε το τέταρτο παιδί του.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όμως, είχε και έναν τρίτο γάμο μικρής διάρκειας, με την ηθοποιό Ann Queensberry (πρώην σύζυγο του David Douglas), αλλά μετά ξαναπαντρεύτηκε τη Sarah Miles το 1988, με την οποία παρέμεινε μαζί μέχρι το θάνατό του, το 1995.

Ξεκίνησε το γράψιμό του με διάφορα έργα για το ραδιόφωνο του BBC στη δεκαετία του '50. Πολλά από τα πρώτα του ραδιοφωνικά έργα ήταν για παιδιά. Μετά, όμως, στράφηκε στα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά σενάρια.

Το έργο του για τον σκηνοθέτη David Lean, με τον οποίο συνεργάστηκε στενά, του προσέδωσε ιδιαίτερη αναγνώριση. Ενώ κάποιοι τον επέκριναν ότι επικεντρωνόταν περισσότερο στις προσωπικές πτυχές των πρωταγωνιστών του από το ευρύτερο πολιτικό πλαίσιο (ιδιαίτερα με το: «*Λώρενς της Αραβίας*» και το: «*Άνθρωπος για όλες τις εποχές*»), εντούτοις αξιολογούσαν θετικά τα σενάρια του.

Είχε οριστεί τιμητικά «*Διοικητής του Τάγματος της Βρετανικής Αυτοκρατορίας*» (CBE), το έτος 1972. Ο Bolt κέρδισε δύο Όσκαρ, δύο βραβεία BAFTA (Βρετανικά) και επίσης κέρδισε ή ήταν υποψήφιος για αρκετά άλλα.

Αφότου του καταβλήθηκε αμοιβή ύψους 400 χιλιάδων δολαρίων ΗΠΑ συν δέκα τοις εκατό των κερδών, για το σενάριο του έργου: «*Ryan's Daughter*», ο Bolt έγινε, για κάποιο χρονικό διάστημα, ο υψηλότερα αμειβόμενος σεναριογράφος του Χόλλυγουντ.

Υπέστη καρδιακή προσβολή και ένα εγκεφαλικό επεισόδιο που τον άφησε παράλυτο το 1979. Πέθανε σε ηλικία 70 ετών, το 1995, στο Petersfield του Hampshire στην Αγγλία, μετά από μια μακρά ασθένεια.

3.3 John Box

Ο Βρετανός **John Allan Hyatt Box** (27/1/1920 - 7/3/2005) ήταν διακεκριμένος σκηνογράφος και καλλιτεχνικός διευθυντής παραγωγής ταινιών. Κέρδισε τέσσερις φορές το Βραβείο Όσκαρ και επίσης τρεις φορές το ισοδύναμο βραβείο BAFTA, που αποτελεί ρεκόρ και για τα δύο αυτά βραβεία. Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του κέρδισε φήμη για την ικανότητά του στην αναδημιουργία εξωτικών τοποθεσιών σε συνηθισμένα περιβάλλοντα.

Γεννήθηκε στο Λονδίνο στις 27 Ιανουαρίου του 1920 και παρακολούθησε το *Highgate School* από το 1934 έως το 1938. Λόγω της εργασίας του πατέρα του ως πολιτικού μηχανικού, πέρασε μεγάλο μέρος της παιδικής του ηλικίας στη Σρι Λάνκα(Κεϋλάνη), τότε βρετανική αποικία. Αφού σπούδασε αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο του Βόρειου Λονδίνου, υπηρέτησε στο Βασιλικό στράτευμα κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Μετά τον πόλεμο αυτό, υπηρέτησε ως βοηθός της καλλιτεχνικής διευθύντριας Carmen Dillon, η οποία κέρδισε Oscar. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου συνεργάστηκε μαζί της για την προσαρμογή του: «*The Browning Version*» (1951) του Anthony Asquith, και του: «*The importance of Being Earnest*» (1952).

Οι πρώτες ταινίες του ως καλλιτεχνικού διευθυντή ήταν χαμηλού προϋπολογισμού, η πρώτη ήταν η επιστημονικής φαντασίας «*The Gamma People*» (1956). Το πρώτο του μεγάλο άλμα έγινε, όταν δούλεψε στην ταινία: «*The Inn of the Sixth Happiness*» (1957), στην οποία πρωταγωνίστησε η Ingrid Bergman.

Ως σχεδιαστής παραγωγής του: «*Lawrence of Arabia*» (1962), συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον Βρετανό



John Allan Hyatt Box

σκηνοθέτη David Lean και κέρδισε το πρώτο του Όσκαρ. Συνεργάστηκε ξανά με τον Lean στο σχεδιασμό παραγωγής του: «*Doctor Zhivago*» (1965), για το οποίο κέρδισε και πάλι ένα Όσκαρ για τα σχέδια του.

Το επόμενο έτος, κέρδισε το πρώτο του βραβείο BAFTA για την αναπαραγωγή «*Tudor*» του Fred Zinnemann, μια έκδοση του: «*A Man for All Seasons*»(1966). Στην επόμενη παραγωγή του αναδημιούργησε τη βικτωριανή εποχή στο Λονδίνο για το μιούζικαλ «*Oliver!*»(1968) και κέρδισε ένα Όσκαρ γι' αυτό. Κατόρθωμα που επανέλαβε και στην επόμενη ταινία του, τρία χρόνια αργότερα, «*Νικόλαος και*

Αλεξάνδρα»(1971), η οποία του έδωσε το τελευταίο του βραβείο Όσκαρ για τη λεπτομερή αναπαραγωγή τής προεπαναστατικής Ρωσίας.

Το 1972, εργάστηκε στο «*Travels with my Aunt*», για την οποία έλαβε άλλη μια υποψηφιότητα για Όσκαρ. Κέρδισε ένα βραβείο BAFTA για το ρόλο του στην έκδοση του Jack Clayton σχετικά με το «*The Great Gatsby*»(1974), και κέρδισε το βραβείο και πάλι το επόμενο έτος για το «*Rollerball*».

Τα επόμενα δύο έργα του ήταν το «*Sorcerer*»(1977) και το «*The Keeper*»(1983) και τα δύο όμως αυτά ήταν ακριβές και ανεπιτυχείς παραγωγές. Συνεργάστηκε πάλι με τον David Lean στην ταινία: «*Το πέρασμα στην Ινδία*» (1984), για την οποία ο Box έλαβε υποψηφιότητες Oscar και BAFTA.

Αποσύρθηκε, αλλά επέστρεψε στα μέσα της δεκαετίας του '90, για να εργαστεί για μια προσαρμογή του: «*Black Beauty*», καθώς και για το: «*First Knight*», που υπήρξε η πρώτη του απόπειρα στο σχεδιασμό με τη βοήθεια ηλεκτρονικών υπολογιστών και ήταν η τελευταία του ταινία.

3.4 Freddie Young

Ο Βρετανός κινηματογραφιστής **Frederick A. Young** (9/10/1902 - 1/12/1998) είναι πιθανότατα πιο γνωστός για τις δουλειές του στις ταινίες: «*Lawrence of Arabia*»(1962), «*Doctor Zhivago*»(1965) και «*Ryan's Daughter*»(1970), του David Lean, για τις οποίες κέρδισε βραβείο Όσκαρ καλύτερης φωτογραφίας.

Ήταν, επίσης, διευθυντής φωτογραφίας σε περισσότερες από 130 ταινίες(!), συμπεριλαμβανομένων πολλών άλλων αξιοσημείωτων παραγωγών, όπως: «*Goodbye, Mr Chips*» (1939), «*49th Parallel*» (1941), «*Lust for Life*» (1956), «*The Inn of the Sixth Happiness*» (1958), «*Lord Jim*» (1965),



Frederick A. Young

«*Battle of Britain*» (1969), «*Nicholas and Alexandra*» (1971), και «*You Only Live Twice*» (1967).

Ήταν ο πρώτος Βρετανός κινηματογραφιστής που έκανε φιλμ CinemaScope. Ο Young συνεργάστηκε μαζί με τον Paul Petzold για τη συγγραφή του έργου: «*Cameraman*», που δημοσιεύθηκε το 1972 (Focal Press, London).

Το 2003, μια έρευνα που διεξήχθη από το «*International Cinematographers Guild*», τοποθετούσε τον Young μεταξύ των δέκα πιο σημαντικών κινηματογραφιστών στην ιστορία του κινηματογράφου. Του απονεμήθηκε τιμητικό μετάλλιο (HonFRPS) από τη «*The Royal Photographic Society*», ως αναγνώριση της σταθερής και σημαντικής συμβολής του στην τέχνη της φωτογραφίας το 1996/97.

Το 1984, ο Young σκηνοθέτησε τη μοναδική του ταινία σε ηλικία 82 ετών, το «*Arthur's Hallowed Ground*», με πρωταγωνιστή τον Jimmy Jewel, που προοριζόταν για την τηλεόραση.

3.5 Phyllis Dalton

Η Βρετανίδα **Phyllis Dalton** είναι η γνωστή σχεδιάστρια κοστούμιών από τις δουλειές της στις κινηματογραφικές ταινίες: «*Lawrence of Arabia*», «*Doctor Zhivago*», «*Oliver!*», «*The Princess Bride*», «*Henry V*» και «*Much Ado About Nothing*». Έχει λάβει δύο Βραβεία Όσκαρ, ένα BAFTA και ένα Emmy για τα σχέδιά της.

Γεννήθηκε στις 16 Οκτωβρίου 1925 στο Λονδίνο. Ως νεαρή σπούδασε στο *Ealing School of Art*. Μέχρι το 1957 πορεύτηκε μόνη της ως σχεδιάστρια ρούχων, δημιουργώντας σταδιακά ένα σημαντικό όνομα στις ταινίες, όπως: «*Island in the Sun*» (1957), με τους James Mason και Joan Fontaine και «*Our Man in Havana*» (1959) με τον Sir Alec Guinness και την Noël Coward.

Από τις πιο αξιομνημόνευτες δημιουργίες της είναι αυτές που προέκυψαν από τη συνεργασία της με τον David Lean, σε δύο από τις πιο επιτυχημένες ταινίες του: «*Lawrence of Arabia*», το 1962, με πρωταγωνιστή τον Peter O' Toole και τον Omar Sharif και «*Doctor Zhivago*», τρία χρόνια αργότερα, με πρωταγωνιστές τούς Omar Sharif και Julie Christie.

Συνολικά, η Dalton σχεδίασε κοστούμια για περισσότερες από σαράντα(40) ταινίες(!). Μερικοί από τους star που φόρεσαν τις δημιουργίες της ήταν οι: Elizabeth Taylor, Kim Novak, Dame Maggie Smith, Emma Thompson, και Robin Williams, Keanu Reeves, Denzel Washington και Michael Palin.

Το 2002, της απονεμήθηκε ο τίτλος MBE («*Member of the Order of the British Empire*») στις Τιμές Γενοθλίων της Βασίλισσας, για τις υπηρεσίες της στην Βιομηχανία του Κινηματογράφου ως σχεδιάστρια κοστούμιών

Βραβεύτηκε με:

- Βραβεία Oscar



Phyllis Dalton

Στην κατηγορία Σχεδιασμός καλύτερων κοστούμιών.

Στα 39^α Βραβεία της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου έλαβε Όσκαρ για το έργο: «Δόκτωρ Ζιβάγκο».

Στα 41^α Βραβεία της ίδιας Ακαδημίας Κινηματογράφου προτάθηκε για Όσκαρ για το μιούζικαλ «*Oliver!*». Έχασε από το: «*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*».

Στα 62^α Βραβεία, το 1990, επίσης της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου έλαβε Όσκαρ, για το έργο «*Henry V*».

- Βραβεία Emmy

Στην κατηγορία του Σχεδιασμού εξαιρετικών κοστούμιών.

Στα 35^α Βραβεία Primetime Emmy, έλαβε το βραβείο για το έργο «*Scarlet Pimpernel*».

- Βραβεία BAFTA

Στην κατηγορία σχεδιασμού καλύτερων κοστούμιών.

Στα 27^α Βραβεία Βρετανικής Ακαδημίας, έλαβε το βραβείο για το έργο: «*The Hireling*» (1973).

Στα 42^α Βραβεία Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, έλαβε υποψηφιότητα για το μιούζικαλ: «*Oliver!*». Έχασε από το: «*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*».

Στα 43^α Βραβεία Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, έλαβε υποψηφιότητα για το: «*Henry V*». Έχασε από το: «*The Adventures of Baron Munchausen*».

Στα 47^α Βραβεία Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, έλαβε υποψηφιότητα για το: «*Much Ado About Nothing*». Έχασε από το: «*The Piano*».

3.6 Maurice Jarre

Ο Γάλλος **Maurice-Alexis Jarre**(13/9/1924 - 28/3/2009) ήταν συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας, που χαρακτηρίσθηκε ως «ένας από τους γίγαντες της κινηματογραφικής μουσικής του 20^{ού} αιώνα». Είναι ο πατέρας του εξίσου διάσημου συνθέτη Ζαν Μισέλ Ζαρ.

Παρότι συνέθεσε αρκετά συναυλιακά έργα, είναι περισσότερο γνωστός για τη μουσική που συνέθεσε για κινηματογραφικές ταινίες, ιδίως για τις συνεργασίες του με τον σκηνοθέτη David Lean. Συγκεκριμένα, συνέθεσε τη μουσική για όλες τις ταινίες του Lean από το: «*Λώρενς της Αραβίας*» (1962) και μετά. Αξιοσημείωτες συνεργασίες του με άλλους σκηνοθέτες έκανε στα έργα: «*The Train*»(1964), «*The Message*»(1976), «*Το λιοντάρι της ερήμου*»(1981), «*Μάρτυρας Εγκλήματος*»(1985) και «*Αόρατος εραστής*» (1990).

Ήταν συνολικά εννέα φορές υποψήφιος για το βραβείο Όσκαρ της Αμερικανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου, και κέρδισε τρία(3) Όσκαρ, για τις ταινίες του Lean: «*Ο Λώρενς της Αραβίας*» (1962), «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*» (1965) και «*Το*



Maurice - Alexis Jarre

πέρασμα στην Ινδία» (1984). Επιπλέον, είχε κερδίσει 4 Χρυσές Σφαίρες, 2 βραβεία BAFTA, και ένα βραβείο Grammy.

Γεννήθηκε στη Λυών το 1924. Ήταν γιος της Γκαμπριέλ Ρενέ και του τεχνικού διευθυντή ραδιοφώνου Αντρέ Ζαρ. Αρχικά, γράφτηκε στη Σχολή Μηχανικών του Πανεπιστημίου του Παρισιού, αλλά αποφάσισε να ακολουθήσει μαθήματα μουσικής. Παράτησε τη Σορβόνη ενάντια στη θέληση του πατέρα του και εγγράφηκε στο Ωδείο, για να σπουδάσει σύνθεση και αρμονία. Νωρίς στη ζωή του έγινε διευθυντής του Εθνικού Λαϊκού Θεάτρου, ενώ συνέθεσε την πρώτη μουσική επένδυση ταινίας στη Γαλλία, το 1951.

Το 1961 η σταδιοδρομία του άλλαξε, όταν ο Βρετανός κινηματογραφικός παραγωγός Σαμ Σπίγκελ τού ζήτησε να γράψει τη μουσική για την επική ταινία: «*Ο Λώρενς της Αραβίας*», σε σκηνοθεσία David Lean. Η μουσική του αυτή τού εξασφάλισε το πρώτο του Βραβείο Όσκαρ, με αποτέλεσμα να συνεχίσει επενδύοντας μουσικά όλες τις υπόλοιπες ταινίες του Lean.

Την ίδια περίοδο έγραψε μουσική για τις ταινίες: «*The Train*»(1964) και «*Grand Prix*»(1966), ενώ στο μεταξύ είχε μία ακόμα μεγάλη επιτυχία με την ταινία του Lean «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*», που περιελάμβανε και το βαλσάκι του μουσικού θέματος της Λάρα (αργότερα με την προσθήκη στίχων από τον Πωλ Φράνσις Γουέμπστερ έγινε το τραγούδι «*Somewhere My Love*») και του χάρισε το δεύτερο Όσκαρ του.

Συνεργάστηκε με τον Άλφρεντ Χίτσκοκ σε μία από τις τελευταίες του ταινίες, το: «*Τοπάζ*» (1969). Παρότι ο Χίτσκοκ δεν έμεινε ευχαριστημένος από την ταινία του, ικανοποιήθηκε από τη μουσική του Ζαρ, λέγοντάς του: «*Εγώ δεν σου έδωσα μια σπουδαία ταινία, όμως εσύ μου έδωσες μια σπουδαία μουσική.*»

Η μουσική του για την «*Κόρη του Ράιαν*»(1970), με ιρλανδική υπόθεση, αποφεύγει τελείως τα παραδοσιακά ιρλανδικά μοτίβα, εξαιτίας των προτιμήσεων του Lean. Το τραγούδι: «*It was a Good Time*», από την «*Κόρη του Ράιαν*» ηχογραφήθηκε αργότερα από μουσικούς σταρ, όπως η Λάιζα Μινέλι, κατά τη δεκαετία του 1970.

Ο Ζαρ έκανε τη μουσική για τους «*Καταραμένους*» του Λουκίνο Βισκόντι(1969) και για τον «*Άνθρωπο που θα γινόταν βασιλιάς*»(1975) του Τζον Χιούστον. Προτάθηκε για Όσκαρ για την ταινία - βιογραφία του Μωάμεθ - «*The Message*» του Μουσταφά Ακάντ το 1976. Ακολούθησαν οι επενδύσεις για τις ταινίες: «*Μάρτυρας εγκλήματος*»(1985) και «*Ο Κύκλος των Χαμένων Ποιητών*» (1989), για την οποία κέρδισε ένα βραβείο BAFTA.

Μετά το 1970 έστρεψε το ενδιαφέρον του στην επιστημονική φαντασία, γράφοντας μουσική για ταινίες, όπως: «*The Island at the Top of the World*»(1974), «*Dreamscape*»(1984), «*Enemy Mine*»(1985) και «*Mad Max*

Beyond Thunderdome»(1985). Το 1990 κέρδισε μία ακόμα υποψηφιότητα για Όσκαρ με το μεταφυσικό αισθηματικό έργο «Αόρατος εραστής».

Αξιοσημείωτες μουσικές επενδύσεις του Ζαρ είναι, επίσης, το παθιασμένο ερωτικό θέμα για την ταινία «Ολέθρια σχέση»(1987) και τα σκυθρωπά ηλεκτρονικά ηχητικά τοπία, για την ταινία «*After Dark, My Sweet*» (1990).

Είχε το σεβασμό άλλων συνθετών, όπως του Τζων Γουίλιαμς, που δήλωσε μετά τον θάνατό του: «*Θα μείνει έντονα στη μνήμη, για τη συνεισφορά του στην κινηματογραφική μουσική... όλοι έχουμε εμπλουτισθεί από την κληρονομιά του.*»

Συνέθεσε μουσική και για την τηλεόραση, όπως για τη γνωστή μίνι σειρά: «*Ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ*»(1977), σε σκηνοθεσία του Φράνκο Τζεφινέλι, καθώς και για το «*Σογκούν*»(1980). Η τελευταία μουσική που έγραψε ήταν το 2001, για την τηλεταινία «*Uprising*», που είχε ως θέμα την εξέγερση του Γκέτο της Βαρσοβίας.

Συνέθεσε, κυρίως, για ορχήστρες, αλλά άρχισε να προτιμά την ηλεκτρονική σύνθεση τη δεκαετία του 1980. Είχε αναφέρει, πάντως, ότι η σύνθεση με ηλεκτρονικά μέσα της μουσικής για τον «*Μάρτυρα εγκλήματος*» ήταν στην πραγματικότητα πιο κοπιώδης, χρονοβόρα και ακριβή στην παραγωγή της από ό,τι θα ήταν μία ορχηστρική σύνθεση. Κάποιες άλλες ηλεκτρονικές συνθέσεις του από την ίδια δεκαετία ήταν για τις ταινίες: «*Ολέθρια σχέση*», «*Επικίνδυνα χρόνια*», «*Firefox*» και «*Το αδιέξοδο*». Κάποια άλλα έργα από την ίδια περίοδο έχουν μείγμα ηλεκτρονικών και ακουστικών συνθέσεων, π.χ. τα: «*Γορίλλες στην ομίχλη*», «*Ο Κύκλος των Χαμένων Ποιητών*», «*Η Ακτή του Κουνουπιού*» και το «*Jacob's Ladder*».

Ο Ζαρ έκανε 4 γάμους, με τους πρώτους τρεις να καταλήγουν σε διαζύγιο. Ο πρώτος του γάμος(1946 - 1953)

με τη Francette Pejot. Από το γάμο αυτό γεννήθηκε ο μετέπειτα διάσημος συνθέτης ηλεκτρονικής μουσικής Ζαν Μισέλ Ζαρ. Το 1965 νυμφεύθηκε τη Γαλλίδα ηθοποιό Dany Saval και απέκτησαν μαζί μία κόρη, τη Στεφανί. Ακολούθησε το 1967 ο γάμος με την Αμερικανίδα ηθοποιό Λώρα Ντέβον, της οποίας υιοθέτησε τον γιο, τον μετέπειτα σεναριογράφο Κέβιν Τζαρ, που έγραψε τα σενάρια για τις ταινίες, όπως: «*Ράμπο II*», «*Η Αποστολή*» και «*Η Μούμια*». Από το 1984 και μέχρι το θάνατό του, ο Ζαρ ήταν παντρεμένος με τη Fong F. Khong. Πέθανε από καρκίνο στο Μαλιμπού της Καλιφόρνια σε ηλικία 84 ετών.

3.7 Omar Sharif

Ο **Ομάρ Σαρίφ**(πραγματικό όνομα: **Μισέλ Ντιμίτρι Χαλούμπ**: 10/4/1932 - 10/7/2015) ήταν Αιγύπτιος ηθοποιός με λιβανέζικη καταγωγή. Ξεκίνησε την καριέρα του στην ιδιαίτερη πατρίδα του τη δεκαετία του 1950, αλλά έγινε γνωστός για τις εμφανίσεις του σε αγγλικές και αμερικάνικες παραγωγές.

Μιλούσε άπταιστα αραβικά, αγγλικά, γαλλικά, ισπανικά και ιταλικά, και κάποια ελληνικά και τούρκικα γι' αυτό συμμετείχε συχνά σε ταινίες υποδύομενος κάποιον τουρίστα.

Η κυβέρνηση του πρωθυπουργού Nasser τού επέβαλλε περιορισμούς και έτσι οδηγήθηκε σε αυτοεξορία στην Ευρώπη. Ήταν φανατικός του ιππόδρομου και κάποτε κατατάχτηκε μεταξύ των καλύτερων παικτών του ιππόδρομου παγκοσμίως.

Ο Σαρίφ, του οποίου το επίθετο σημαίνει "*ευγενής*" ή "*ευπατρίδης*", γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου από μια οικογένεια που ανήκε σε μια μικρή μειονότητα γνωστή ως *Rum Katuleek al Shawamm*, μια περιθωριακή ομάδα της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αντιόχειας.

Ο πατέρας του, Ιωσήφ Χαλούμπ, ήταν έμπορος ξυλείας από το Zahlé του Λιβάνου και μετακόμισε στην Αλεξάνδρεια στις αρχές του 20^{ού} αιώνα, όπου γεννήθηκε αργότερα ο Σαρίφ. Η οικογένεια μετακόμισε στο Κάιρο, όταν ο Ομάρ ήταν τεσσάρων ετών.



Omar Sharif

Η μητέρα του, Κλαιρ Σάαντα, με καταγωγή από τον Λίβανο, ήταν αεροσυνοδός. Ο βασιλιάς της Αιγύπτου Φαρούκ ήταν συχνός επισκέπτης της οικογένειας, προτού εκθρονιστεί το 1952.

Αποφοίτησε από το Κολέγιο Βικτωρία της Αλεξάνδρειας, όπου ανέπτυξε το ταλέντο του στην εκμάθηση ξένων γλωσσών. Μετά αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο του Καΐρου, όπου σπούδασε φυσική και μαθηματικά. Εργάστηκε για μικρό χρονικό διάστημα στην επιχείρηση ξυλείας του πατέρα του, προτού σπουδάσει υποκριτική στην Βασιλική Ακαδημία Δραματικής Τέχνης του Λονδίνου.

Το 1953 ξεκίνησε την καριέρα του στην Αίγυπτο στην ταινία: «*Ο Φλογερός Ήλιος ή Μάχη στην Κοιλιάδα*». Την ίδια χρονιά συμμετείχε στην ταινία: «*Ο Διάβολος της Ερήμου*». Γρήγορα απέκτησε φήμη και εμφανίστηκε στις ταινίες: «*Οι Καλύτερές μας Μέρες*»(1955), «*Η Λιβανέζικη Αποστολή*» (1956), «*Struggle in the Pier*»(1956), «*Η Γη της Ειρήνης*» (1957), «*Goha*»(1958, τυνησιακής παραγωγής που σηματοδότησε το ντεμπούτο της Κλαούντια Καρντινάλε), «*Δεν Κοιμάμαι*»(1958), «*Έγκλημα στο Νείλο*»(1958), «*Η Κυρία του Κάστρου*»(1959), «*Μια Έναρξη και ένα Τέλος*» (1960), «*Αγωνία της Αγάπης*»(1960), «*Ο Ποταμός της Αγάπης*»

(1961) και «Ένας Άντρας στο Σπίτι μας» (1961). Πρωταγωνίστησε στο πλάι τής πρώην συζύγου του, Φατέν Χαμαμά, σε αρκετές ρομαντικές ταινίες.

Ο πρώτος αγγλόφωνος ρόλος του Σαρίφ ήταν αυτός του φανταστικού χαρακτήρα Σαρίφ Άλι, στο ιστορικό έπος του David Lean «Ο Λώρενς της Αραβίας»(1962), που υπήρξε εμπορική επιτυχία με θετικές κριτικές. Η ερμηνεία του αυτή, τού εξασφάλισε μια υποψηφιότητα για Όσκαρ Β΄ Ανδρικού Ρόλου και μια νίκη Χρυσής Σφαίρας Β΄ Ανδρικού Ρόλου και Χρυσής Σφαίρας Νέου Ηθοποιού. Απέκτησε παγκόσμια φήμη ως ο δημοφιλέστερος Γαλλοάραβας ηθοποιός.

Συμμετείχε στην επιτυχία του Χόλλυγουντ: «Η πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας»(1964). Επίσης συμμετείχε στην επιτυχία της Κολούμπια: «Behold a Pale Horse»(1964), όπου ενσάρκωσε έναν ιερέα κατά τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο, και συμμετείχε μαζί με τους Γκρέγκορυ Πεκ και Άντονι Κουίν. Είχε τον πρώτο πρωταγωνιστικό ρόλο του σε ταινία του Χόλλυγουντ, όταν πέρασε από κάστινγκ για την ταινία: «Τζένγκινς Χαν»(1965). Είχε έναν δευτερεύοντα ρόλο στην ταινία: «Marco Polo the Magnificent» (1965), για την ζωή του Μάρκο Πόλο.

Βεβαίως, υποδύθηκε τον ομώνυμο ρόλο στην ταινία: «Δόκτωρ Ζιβάγκο»(1965) του σκηνοθέτη Ντέιβιντ Λην, που ασφαλώς υπήρξε και ο σπουδαιότερος της ζωής του. Ακολούθησαν και πολλές άλλες ταινίες.

Μετά από μια περίοδο όπου έμπαινε στους τίτλους των εφημερίδων για τις επιδόσεις του στο επαγγελματικό μπριτζ, έκανε την επάνοδό του το 2003 στη διασκευή του μυθιστορήματος «Ο κύριος Ιμπραήμ και τα Λουλούδια του Κορανίου». Για την ερμηνεία του βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βενετίας και με Βραβείο Σεζάρ.

Το Νοέμβριο του 2005 τιμήθηκε με μετάλλιο από την UNESCO ως αναγνώριση της αξιοπρόσεκτης προσφοράς του στην ποικιλότητα του παγκόσμιου κινηματογράφου και του πολιτισμού. Είναι το μετάλλιο - το οποίο αποδίδεται πολύ σπάνια - φέρει το όνομα του Ρώσου σκηνοθέτη Σεργκέι Αϊζενσταϊν και μπορεί να

απονεμηθεί το πολύ συνολικά 25 φορές από τη Moscfilm της Ρωσίας.

Ο Σαρίφ προσηλυτίστηκε στο Ισλάμ, για να παντρευτεί τη διάσημη Αιγύπτια ηθοποιό Φατέν Χαμαμά το 1955, οπότε και πήρε το όνομα Ομάρ αλ - Σαρίφ. Ο γάμος τους κράτησε περίπου 20 χρόνια και έλαβε τέλος το 1974. Καρπός του ήταν ένα παιδί, ο Ταρέκ Σαρίφ(γεν. 1957), που εμφανίστηκε στο Δόκτωρ Ζιβάγκο σε ηλικία 8 ετών, στο ρόλο του μικρού Γιούρι.

Υποβλήθηκε, το 1992, σε εγχείρηση τριπλού μπαϊπάς και υπέφερε από ελαφρύ καρδιακό επεισόδιο το 1994. Στις 5 Αυγούστου 2003, καταδικάστηκε σε φυλάκιση ενός μηνός με αναστολή, επειδή χτύπησε αστυνομικό σε ένα καζίνο στα προάστια του Παρισιού. Στις 13 Φεβρουαρίου 2007, ο Σαρίφ κρίθηκε επίσης ένοχος για επίθεση σε έναν υπάλληλο πάρκινγκ στο Μπέμπερλυ Χιλς.

Ο Σαρίφ, ήταν κάποτε ανάμεσα στους διασημότερους παίκτες του μπριτζ παγκοσμίως. Συνέγραφε σε μια στήλη, αναφορικά με το παιχνίδι αυτό(το οποίο θεωρείται τηρουμένων των αναλογιών άθλημα), στην εφημερίδα «*Chicago Tribune*» για αρκετά χρόνια. Είχε, επίσης, γράψει αρκετά βιβλία για το μπριτζ και είχε δώσει το όνομά του σε ένα σχετικό ηλεκτρονικό παιχνίδι. Το 2006, ο Σαρίφ αποχώρησε από το χώρο και δήλωσε: «*Σταμάτησα εντελώς. Αποφάσισα πως δεν ήθελα να ήμουν σκλάβος πια κανενός πάνθους εκτός από τη δουλειά μου. Είχα πολλά πάθη, μπριτζ, άλογα, τζόγο. Επιθυμώ να ζήσω ένα άλλο είδος ζωής, να είμαι περισσότερο με την οικογένειά μου, γιατί δεν της αφιέρωσα αρκετό χρόνο*».

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του έπασχε από τη νόσο Αλτσχάιμερ, όπως είχε αποκαλύψει ο γιος του Τάρεκ Ελ - Σαρίφ. Η ασθένεια τον είχε αναγκάσει να αποσυρθεί από την υποκριτική. Απεβίωσε στις 10 Ιουλίου 2015 στο Κάιρο, ύστερα από καρδιακή προσβολή, σε ηλικία 83 ετών.

3.8 Julie Christie

Η Βρετανίδα ηθοποιός **Julie Christie**(γεννημένη στις 14 Απριλίου 1940) βραβεύτηκε με Όσκαρ Α' Γυναικείου Ρόλου για την ταινία



Julie Christie

«Ντάρλινγκ» («*Darling*»)(1965). Αποτέλεσε σύμβολο της αγγλικής ποπ κουλτούρας κατά τη δεκαετία του '60 και πρωταγωνίστησε σε μια σειρά επιτυχημένων ταινιών όπως: «Μπίλι, ο Ψεύτης» (1963), «Δόκτωρ Ζιβάγκο» (1965), «Μακριά απ' το Αγριεμένο Πλήθος» (1967), «Η Έντιμος Κυρία και ο Χαρτοπαίκτης» (1971) και «*Shampoo*» (1975).

Η Τζούλι Φράνσις Κρίστι γεννήθηκε το 1940 στο Ασάμ της Ινδίας, τότε αποικία της Μεγάλης Βρετανίας από τον Φρανκ Σαιντ Τζον Κρίστι, ο οποίος είχε φυτεία τσαγιού στις Ινδίες και τη Ρόζμαρί Ράμστεν, μια Ουαλή ζωγράφο και παιδική φίλη του Ρίτσαρντ Μπάρτον.

Οι γονείς της χώρισαν, όταν αυτή ήταν παιδί και με τη μητέρα της γύρισαν στην Ουαλία, όπου πέρασε εκεί ένα μέρος από τα παιδικά της χρόνια. Αργότερα, στάλθηκε εσώκλειστη σε κολλέγιο καλογριών στο Λονδίνο, αλλά το ύφος του σχολείου δεν ταίριαζε στο ελεύθερο πνεύμα της. Φθάνοντας στην ενηλικίωση κι έχοντας ήδη τα ερεθίσματα, για να γίνει ηθοποιός, γράφτηκε στο «*London's Central School of Speech Training*».

Το ντεμπούτο της έγινε, αρχικά, στη μικρή οθόνη και στη σειρά «*Ανδρομέδα*» το 1961, η επιτυχία της σειράς και η ομορφιά της έκανε τους παραγωγούς του Τζέιμς Μποντ να την σκεφτούν για

την ταινία του Μποντ «Δόκτωρ Νο». Ο ρόλος πήγε, τελικά, στην Ούρσουλα Άντρες. Την επόμενη χρονιά έκανε το κινηματογραφικό της ντεμπούτο με ένα μικρό ρόλο στην ταινία: «Ανώνυμοι απατεώνες» και το 1963 έγινε το σύμβολο του νέου αγγλικού σινεμά του '60 διαπρέποντας στο ρόλο της Λιζ στην ταινία του Τζον Σλέσιντζερ: «Μπίλι, ο Ψεύτης». Ο σκηνοθέτης είχε αναθέσει, αρχικά, το ρόλο σε άλλη ηθοποιό κι η Κρίστι πήρε τη θέση της, όταν εκείνη αρρώστησε. Η ταινία θεωρείται μέχρι και σήμερα αριστούργημα του αγγλικού σινεμά και σηματοδότησε την πρώτη από τις τρεις συνεργασίες της Κρίστι με τον Σλέσιντζερ.

Το 1965 ήταν το μεγάλο ανερχόμενο όνομα του κινηματογράφου, καθώς όλοι μιλούσαν για το ταλέντο της και συμμετείχε σε δυο πολύ σημαντικές ταινίες της χρονιάς, στο «Ντάρλινγκ», δεύτερη ταινία με τον Σλέσιντζερ και το: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» του David Lean. Οι ρόλοι αυτοί της απέφεραν πολλά βραβεία, με αποκορύφωμα το Όσκαρ Α΄ Γυναικείου ρόλου, ως κακομαθημένη Νταϊάνα Σκοτ στην ταινία «Ντάρλινγκ». Ο ρόλος της, όμως, στην ταινία: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» είναι ο διασημότερός της.

Το 1966 συνεργάστηκε με το Γάλλο σκηνοθέτη Φρανσουά Τρυφό σε μια λιγότερο συμβατική ταινία, το: «Φαρενάιτ 451», ενώ το 1967 επέστρεψε στο δράμα εποχής, ερμηνεύοντας την Μπαθσίμπα, ηρωίδα του Τόμας Χάρντι στη μεταφορά, στη μεγάλη οθόνη, του βιβλίου του: «Μακριά απ' το αγριεμένο πλήθος». Η ταινία αυτή αποτελεί την τρίτη συνεργασία της με τον Τζον Σλέσιντζερ και στα γυρίσματά της συνάπτει δεσμό με το συμπρωταγωνιστή της Τέρενς Σταμπ. Το 1968, όντας στο μεταίχμιο της καριέρας της, παίρνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην ταινία «Πετούλια», ενώ την ίδια χρονιά ερωτεύεται τον Γουόρεν Μπίτι.

Η σχέση της με τον Μπίτι έβαλε τέλος στην πρώτη φάση της καριέρας της, καθώς η Κρίστι αποσύρθηκε, όντας αφοσιωμένη σε αυτόν κι άρχιζε να απορρίπτει σημαντικούς ρόλους σε ταινίες όπως: «Σκοτώνουν τ' άλογα όταν γεράσουν», «Η Άννα των χιλιών ημερών» και «Νικόλαος και Αλεξάνδρα», ταινίες που χάρισαν στις πρωταγωνίστρές τους υποψηφιότητα για Όσκαρ.

Η φιγούρα της αποτέλεσε στερεότυπο της μεταβατικής δεκαετίας του '60, αυτό της καλλονής επαναστάτριας, της εκκεντρικής, της αντικορφορμίστριας που μισεί το γάμο και τα αξεσουάρ του νοικοκυριού, που φοράει μίνι φορέματα στις απονομές ή φορέματα που έχει σχεδιάσει η ίδια και αλλάζει τους ερωτικούς συντρόφους σαν παρδαλά πουκάμισα, που επιμένει να λανσάρει μεταξύ αυτών, βεβαίως, τον Γουόρεν Μπίτι. Το περιοδικό *«Time»* είχε γράψει, μάλιστα, ότι οι ενδυματολογικές επιλογές της Κρίστι έχουν μεγαλύτερη επιρροή από εκείνες δέκα καλοντυμένων γυναικών μαζί.

Μετά από διετή απουσία επέστρεψε το 1971 με δυο ταινίες: ο *«Μεσάζων»*, ταινία του Τζόζεφ Λόουζι, όπου συμπρωταγωνίστησε με τον Άλαν Μπέιτς και: *«Η Έντιμος Κυρία και ο Χαρτοπαίκτης»*, που εκτός από το γεγονός ότι σημαδεύτηκε από την πρώτη της συνεργασία με τον Γουόρεν Μπίτι και το σκηνοθέτη Ρόμπερτ Άλτμαν, της χάρισε και τη δεύτερή της υποψηφιότητα στα Όσκαρ, το οποίο, όμως, έχασε από την Τζέιν Φόντα, για την ταινία: *«Εξαφάνιση»*. Ο Άλτμαν θα πει για αυτήν: *«Η Τζούλι δε θέλει να είναι σταρ, θέλει απλά να ερμηνεύει, αν ήταν στο χέρι της θα επέλεγε ένα καλούτσικο ρόλο που θα την κρατούσε μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας.»*

Από εδώ και στο εξής οι εμφανίσεις της λιγοστεύουν όλο και περισσότερο. Το 1973 εμφανίζεται με τον Ντόναλντ Σάδερλαντ στην καλτ ταινία μυστηρίου του Νίκολας Ρέγκ: *«Μετά τα μεσάνυχτα»*. Την ίδια χρονιά εμφανίζεται στο θέατρο στο Μπρόντγουέι στο *«Θείο Βάνια»* του Τσέχοφ. Το 1974 τελειώνει το δεσμό της με τον Γουόρεν Μπίτι, αλλά το 1975 εμφανίζεται στο πλάι του στην ταινία: *«Shampoo»*. Το 1976 κάνει μια σύντομη εμφάνιση στην κλασική ταινία του Άλτμαν *«Nashville»*. Το 1977 εμφανίζεται στην ταινία τρόμου του Ντόναλντ Κάμελ: *«Η επανάσταση των ρομπότ»* και το 1978 πραγματοποιεί την τελευταία της εμφάνιση στο πλευρό του Μπίτι στην ταινία: *«Ο παράδεισος μπορεί να περιμένει»* ριμέκ της ταινίας του 1941, *«Ο αόρατος κύριος Τζόρνταν»*. Μετά από αυτή την ταινία επιστρέφει μόνιμα στην Αγγλία, αποσύρεται για πολύ καιρό κι οι εμφανίσεις της είναι πλέον σποραδικές. Το 1979 ξεκινά μια σχέση με το

δημοσιογράφο Ντάνιελ Κάμπελ, με τον οποίο είναι μαζί μέχρι και σήμερα και τον οποίο παντρεύτηκε το 2008.

Η δεκαετία του '70 χαρακτηρίζεται και αυτή, όπως και εκείνη του '60 από απόρριψη σεναρίων, όπως εκείνα των ταινιών: «Τσάινταουν» και «Ο Νονός». Ήταν να ξανασυνεργαστεί με τον Σλέσιντζερ το 1976 στην ταινία «Ανθρωποκυνηγητό» και να συνεργαστεί για πρώτη φορά με τον Αλ Πατσίνο, ο οποίος τη χαρακτήρισε ως την πιο ποιητική ηθοποιό, αλλά τα σχέδια τους ναυάγησαν και οι αντίστοιχοι ρόλοι πήγαν στον Ντάστιν Χόφμαν και τη Μάρτε Κέλλερ. Επίσης, επρόκειτο να παίξει στις ταινίες: «Αγκαθα»(1977) και «*American Gigolo*»(1980).

Έχοντας αποσυρθεί στην Ουαλία την δεκαετία του '80 η Κρίστι κάνει σποραδικές εμφανίσεις σε ταινίες, με πιο σημαντική, ίσως, την ταινία: «*Κάψα και σκόνη*» του Τζέιμς Άιβορι του 1983, παρόλο που οι σκηνοθέτες ακόμα τη ζητούσαν. Και αυτή τη δεκαετία απέρριψε σημαντικούς ρόλους στις ταινίες: «*Ετυμηγορία*» του Σίντνεϊ Λουμέτ και «*Οι Κόκκινοι*» του Γουόρεν Μπίτι.

Κάνει δυναμική επανεμφάνιση το 1996 παίζοντας τη Γερτρούδη στον «*Άμλετ*» του Κένεθ Μπράνα και το 1997 προτείνεται για Όσκαρ Α' γυναικείου ρόλου για τρίτη φορά, για την ταινία του Άλαν Ράντολφ: «*Συζυγικά παραστρατήματα*». Η ερμηνεία της βραβεύεται από τους κριτικούς της Νέας Υόρκης, αλλά τη βραδιά των Όσκαρ χάνει από την Έλεν Χαντ για το: «*Καλύτερα δε γίνεται*». Τα επόμενα χρόνια συμμετέχει σε δεύτερους ρόλους σε ταινίες όπως: «*Τροία*», «*Ψάχνοντας τη Χώρα του Ποτέ*» κ.α.

Και το 2007, ηλικίας 67 ετών πλέον, πρωταγωνιστεί, μετά από επίμονες προσπάθειες της σκηνοθέτιδας Σάρα Πόλεϊ να την πείσει να παίξει, στην ταινία: «*Υστερόγραφο μιας Σχέσης*», όπου ερμηνεύει μια ηλικιωμένη γυναίκα που πάσχει από τη νόσο Αλτσχάιμερ. Ακολουθούν διθυραμβικές κριτικές και τα βραβεία των ενώσεων κριτικών το ένα μετά το άλλο, καθώς και η «*Χρυσή Σφαίρα*», προτείνεται για τέταρτη φορά για Όσκαρ, αλλά το χάνει από τη Μαριόν Κοτιγιάρ για την ταινία: «*Ζωή σαν Τριαντάφυλλο*».

Την ίδια χρονιά παντρεύτηκε και τον για χρόνια σύντροφό της δημοσιογράφο Ντάνκαν Κάμπελ. Η Τζούλι Κρίστι δήλωσε ότι το «*Υστερόγραφο μιας Σχέσης*», θα ήταν η τελευταία της ταινία,

αποζητώντας πλέον τη γαλήνη, δουλεύοντας στη φάρμα που έχει στην Ουαλία, αλλά, τελικά, η τέχνη την κέρδισε πάλι, εφόσον δέχτηκε να συμμετάσχει στη σπονδυλωτή ταινία: «*New York, I love you*» που προβλήθηκε το 2009.

3.9 Geraldine Chaplin

Η **Geraldine Chaplin** διάσημη ηθοποιός συμμετείχε σε πολλές ταινίες: αγγλόφωνες, γαλλόφωνες αλλά και ισπανόφωνες. Μεγαλώνοντας στη σκιά του πατέρα της, του θρυλικού ηθοποιού και σκηνοθέτη Τσάρλι Τσάπλιν, αποφάσισε ένα δικό της καλλιτεχνικό δρόμο

Γεννήθηκε στις 31 Ιουλίου 1944 στη Σάντα Μόνικα της Καλιφόρνια από τον Charlie Chaplin και την τέταρτη σύζυγό του Oona O' Neill. Από την πλευρά του πατέρα της, είναι εγγονή των τραγουδιστών Charles Chaplin, Sr. και Hannah Chaplin. Από την πλευρά της μητέρας της, είναι η εγγονή του αμερικανικού συγγραφέα Eugene O' Neill. Μεγάλωσε στο Χόλλυγουντ μέχρι την ηλικία των οκτώ ετών, και μετά ο πατέρας της αποφάσισε να εγκαταλείψει τη χώρα, προκειμένου να αποφύγει τη δίωξη από την αμερικανική κυβέρνηση για τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Η οικογένεια αρχικά πήγε στη Βρετανία και αργότερα εγκαταστάθηκε σε ένα αρχοντικό, με θέα στη λίμνη της Γενεύης, στην Ελβετία.

Έκανε το κινηματογραφικό της ντεμπούτο το 1952, σε ηλικία οκτώ ετών, στην ταινία του πατέρα της, με τίτλο: «*Limelight*» («*Τα φώτα της ράμπας*»), στην οποία έπαιξε ένα μικρό κομμάτι, όπου εμφανίζεται ως αχιβάδα του δρόμου. Στην ηλικία των δέκα, ο πατέρας της, που ήταν φανατικός για την πειθαρχία, την έστειλε σε Σχολείο Καλογριών στην Ελβετία, όπου έμαθε να μιλάει άπταιστα γαλλικά και ισπανικά. Το 1961, αποφάσισε να εγκαταλείψει το κολέγιο για το χορό και έκανε επί δύο χρόνια μαθήματα μπαλέτου στη Βασιλική Σχολή Μπαλέτου στην Αγγλία.

Η Geraldine Chaplin ξεκίνησε την καριέρα της ως επαγγελματίας χορεύτριας, παίζοντας στο Παρίσι για περίπου ένα χρόνο. Εμφανίστηκε, αρχικά, σε ένα μπαλέτο που ονομαζόταν



Geraldine Chaplin

«Σταχτοπούτα», στο οποίο είχε δύο μικρές εμφανίσεις. Παρά το γεγονός ότι ήταν καλή στο χορό, η ίδια δεν έμενε ικανοποιημένη από τον εαυτό της, γιατί κατάλαβε ότι δεν θα μπορούσε να γίνει κορυφαία χορεύτρια, επειδή δεν είχε εκπαιδευτεί στο χορό από πολύ μικρή ηλικία. Έτσι, αφού ασχολήθηκε για λίγο διάστημα με ευκαιριακές δουλειές, μπήκε στο χώρο της μόδας ως φωτομοντέλο.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου την ανακάλυψε ο διάσημος σκηνοθέτης και παραγωγός ταινιών, David Lean, και της εμπιστεύτηκε το ρόλο της Τονγα, συζύγου του πρωταγωνιστή, στο επικό δράμα του: «*Doctor Zhivago*» του 1965. Από αυτό το ρόλο κέρδισε το βραβείο «Χρυσή Σφαίρα» στην κατηγορία: «*Η πιο πολλά υποσχόμενη νέα ηθοποιός*». Έκανε το θεατρικό της ντεμπούτο, στο Broadway, δύο χρόνια αργότερα, το 1967, στο έργο «*Little Loxes*» από τον Lillian Hellman. Την ίδια χρονιά συνεργάστηκε με τον Ισπανό σκηνοθέτη Carlos Saura στο ψυχολογικό θρίλερ: «*Peppermint Frappé*». Η ταινία αυτή ήταν μια από τις πρώτες εμπορικές επιτυχίες του Saura και η συνεργασία τους συνεχίστηκε όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και στη ζωή. Δούλεψε στη γαλλική ταινία κωμωδίας, «*Σκαρφαλωμένη σε ένα δέντρο*»(1971), έπαιξε στο θρίλερ «*Innocent Bystanders*»(1972) και

εμφανίστηκε στο ισπανικό δράμα «*La Casa sin fronteras*»(1972). Κέρδισε το βραβείο «Καλύτερης Ηθοποιίας», το 1972, στο «Φεστιβάλ Κινηματογράφου *Sitges*» για το ρόλο της στη Δανέζικη-Αμερικανική ταινία επιστημονικής φαντασίας «*ZPG*».

Το 1976, κέρδισε τη δεύτερη «Χρυσή Σφαίρα», για τον τίτλο της «καλύτερης ηθοποιού», στο ρόλο της ενοχλητικής δημοσιογράφου του BBC *Oral* στο «*Nashville*», σε σκηνοθεσία *Robert Altman*. Με τον *Carlos Saura* εργάστηκε επίσης στις ταινίες: «*Anna and the Wolves*»(1973), «*Cría cuervos*»(1976), «*Elisa, vida mía*»(1977) και «*Mamá cumple cien años*»(1979). Ο *Robert Altman* που αργότερα έγινε ένας από τους σημαντικότερους Αμερικανούς σκηνοθέτες τις έδωσε συχνά ρόλους στις ταινίες του. Εμφανίστηκε το 1976 στις αμερικανικές ταινίες: «*Sharpshooter*», «*Annie Oakley*», «*Buffalo Bill*» καθώς και στα «*Roseland*»(1977) και «*A Wedding*»(1978). Κέρδισε ένα βραβείο *BAFTA* για το ρόλο της στην ταινία του 1976, «*Welcome to LA*», που παρήγαγε ο *Altman* και σκηνοθέτησε ο *Alan Rudolph*. Για το έργο του *Altman*: «*Remember My Name*»(1978), κέρδισε το βραβείο «Καλύτερης Ηθοποιού» και στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μαϊάμι και στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Παρισιού.

Στην αρχή της δεκαετίας του '80, συμμετείχε σε πολλές γαλλικές ταινίες όπως: «*Les Uns et les Autres*»(1981), «*Life Is a Bed of Roses*»(1983) και «*Love on the Ground*»(1984). Αργότερα, επέστρεψε στο Χόλλυγουντ, και πρωταγωνίστησε στο: «*The Moderns*»(1988) και στο: «*I Want to Go Home*»(1989), αλλά και τον ρόλο της ως *Queen Anne* στην ταινία: «*Η επιστροφή των μουσουλμάνων*»(1989).

Το 1990, εμφανίστηκε στην ανεξάρτητη γερμανική ταινία κωμωδίας «*Υπνοδωμάτιο του Buster*», σε σκηνοθεσία της *Rebecca Horn*. Παρουσίασε τη δική της γιαγιά Χάνα Τσάπλιν στη βιογραφική ταινία για τη ζωή του πατέρα της, «*Chaplin*»(1992), για την οποία έλαβε το τρίτο της βραβείο «Χρυσή Σφαίρα». Ο σκηνοθέτης, Μάρτιν Σκορσέζε, της πρόσφερε ρόλο στη ρομαντική ταινία του: «*Η Εποχή της Αθωότητας*»(1993).

Την επόμενη χρονιά, πρωταγωνίστησε στην ιρλανδική δραματική ταινία «*Words on the Window Pane*». Το 1996

ασχολήθηκε με την κινηματογραφική προσαρμογή του μυθιστορήματος «*Jane Eyre*», σε σκηνοθεσία του Franco Zeffirelli, και εμφανίστηκε και στην τηλεοπτική εκπομπή: «*Gulliver's Travels*». Με βάση την εμπειρία της στο σχολείο Καλογριών, έπαιξε το ρόλο της μητέρας Τερέζας στην ταινία του 1997, «*Μητέρα Τερέζα: Η φτωχή του Θεού*».

Έχει πρωταγωνιστήσει σε πολλές ισπανικές ταινίες της δεκαετίας του 2000, συμπεριλαμβανομένου του θρίλερ Ισπανο-Αργεντινής παραγωγής: «*En la ciudad sin límites*» (2002), για το οποίο κέρδισε το βραβείο Goya. Έλαβε άλλη μια υποψηφιότητα για το βραβείο Goya, για το ρόλο της στο: «*Ορφανοτροφείο*» του José Antonio Bayona, το 2007. Συμμετείχε στο καστ της ταινίας «*The Bridge of San Luis Rey*», το 2004. Έπαιξε στη γερμανο-αμερικανική ταινία τρόμου: «*BloodRayne*», το 2005, και εμφανίστηκε και σε ένα επεισόδιο του: «*Marple της Agatha Christie*» το επόμενο έτος. Το 2009, έπαιξε μαζί με την κόρη της Oona στην ταινία: «*Imago Mortis*». Εμφανίστηκε σε αρκετές ταινίες το 2010, συμπεριλαμβανομένου του: «*The Wolfman*», remake ταινίας του 1941 με την ίδια ονομασία, στην ιταλική ρομαντική κωμωδία: «*The Trick in the Sheet*» και «*The Mosquito Net*». Με το τελευταίο κέρδισε το βραβείο «*Crystal Globe*» στο «*Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Karlovy Vary*».

Για άλλη μια φορά έπαιξε με την κόρη της Oona στην ισπανική ταινία οικολογικής κωμωδίας του 2011, «*Para qué sirve un oso*», για την οποία κέρδισε το βραβείο «*Καλύτερης Ηθοποιού*» στο Φεστιβάλ Ισπανικού Κινηματογράφου στη Μάλαγα. Κέρδισε το βραβείο «*Καλύτερης Ηθοποιού*» στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αβάνας, για το ρόλο της στην ταινία «*Sand Dollars*» (2014).

Από το γάμο της, που κράτησε 14 χρόνια, με τον Ισπανό σκηνοθέτη Carlos Saura απέκτησε το γιό της Shane Saura Chaplin. Στη συνέχεια, άρχισε μια άλλη μακροχρόνια σχέση με τον Χιλιανό κινηματογραφιστή Patricio Castilla, με τον οποίο απέκτησε μια κόρη, την Oona Chaplin, το 1986. Οι δύο τους παντρεύτηκαν αργότερα, το 2006. Η κόρη της, όταν μεγάλωσε έγινε και αυτή ηθοποιός. Αργότερα εγκαταστάθηκε με την οικογένειά της στο Corsier-sur-Vecvey της Ελβετίας, κοντά στη λίμνη της Γενεύης,

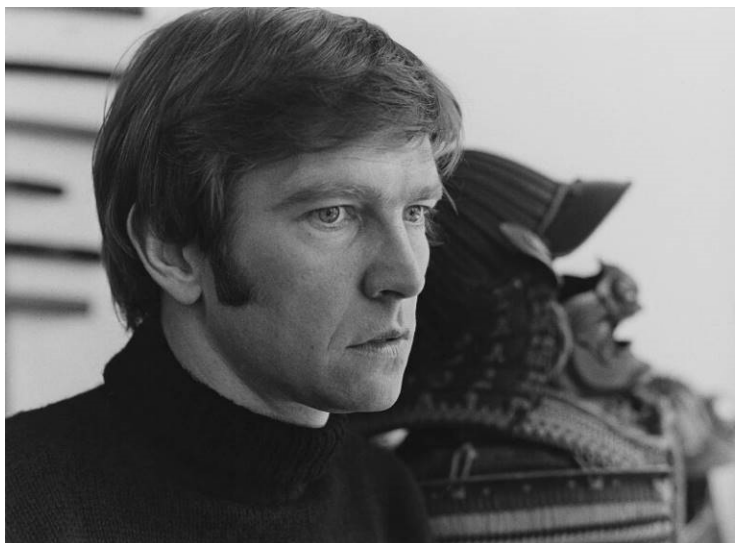
όπου είχε περάσει την παιδική της ηλικία στο αρχοντικό του πατέρα της. Διατηρεί επίσης ένα σπίτι στο Μαϊάμι της Φλόριντα.

3.10 Tom Courtenay

Ο Άγγλος **Sir Thomas Daniel Courtenay** (25 Φεβρουαρίου 1937) είναι ηθοποιός που πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 με διαδοχικές ταινίες, όπως: «*Η μοναξιά του μακρινού δρομέα*»(1962), «*Billy Liar*»(1963) και ο «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*»(1965). Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, είναι γνωστός κυρίως για το έργο του στο θέατρο, αν και έλαβε το βραβείο Ακαδημίας για τον Καλύτερο Ηθοποιό στο έργο: «*The Dresser*»(1983), που είχε εμφανιστεί στο West End και στο Broadway.

Γεννήθηκε στο Hull, του East Riding του Yorkshire, γιός της Annie Eliza(το γένος Quest) και του Thomas Henry Courtenay, ζωγράφου σκαφών. Παρακολούθησε το Kingston High School και μελέτησε δράμα στη Βασιλική Ακαδημία Δραματικής Τέχνης(RADA) στο Λονδίνο. Έκανε το ντεμπούτο του, το 1960, στη θεατρική ομάδα «*The Old Vic*» στο Λύκειο του Εδιμβούργου, προτού προσληφθεί από τον Albert Finney στο ρόλο του «*Billy Liar*» στο Θέατρο του Cambridge, το 1961. Το 1963 έπαιξε τον ίδιο ρόλο σε ταινία με τον ίδιο τίτλο, σε σκηνοθεσία John Schlesinger.

Το κινηματογραφικό ντεμπούτο του Courtenay, έγινε το 1962 στην ταινία «*Private Potter*», που σκηνοθετήθηκε από τον Φινλανδό σκηνοθέτη Caspar Wrede, ο οποίος είχε πρώτος εντοπίσει τον Courtenay, ενώ βρισκόταν ακόμη στη RADA. Ακολούθησε η ταινία: «*The Loneliness of the Long Distance Runner*», σε σκηνοθεσία Τόνι Ρίτσαρντσον και «*Billy Liar*», δύο εξαιρετικά αναγνωρισμένες ταινίες και παραστάσεις. Για αυτές τις παραστάσεις ο Courtenay τιμήθηκε με το βραβείο BAFTA του 1962, για τον πιο ελπιδοφόρο νεοεμφανιζόμενο ηθοποιό και το βραβείο BAFTA του 1963 για τον καλύτερο ηθοποιό. Για το ρόλο του ως αφοσιωμένου επαναστάτη ηγέτη Pasha Antipov στο «*Doctor Zhivago*»(1965), ήταν υποψήφιος για το βραβείο Όσκαρ καλύτερου Β' ανδρικού ρόλου, αλλά υπερίσχυσε ο Martin Balsam.



Sir Thomas Daniel Courtenay

Μεταξύ των άλλων γνωστών ταινιών του είναι η «*King & Country*», σε σκηνοθεσία Joseph Losey, η ταινία πολέμου «*Operation Crossbow*», σε σκηνοθεσία Michael Anderson (με πρωταγωνιστή τον George Peppard και Sophia Loren), η «*King Rat*», σε σκηνοθεσία του Bryan Forbes, με τον James Fox και τον George Segal και «*Η νύχτα των στρατηγών*», σε σκηνοθεσία του Anatole Litvak με τους Peter O' Toole και Omar Sharif.

Συμμετείχε και σε κωμικές ταινίες χοντοκομμένης φάρσας όπως: «*The Day The Fish Came Out*» το 1967. Το 1969 και το 1971 ήταν σε δύο κατασκοπευτικές κωμωδίες: «*Otley*» και «*Catch Me A Spy*» (1970) με πρωταγωνιστή τον Kirk Douglas, και το 1968, συμπρωταγωνίστησε σε μια σοβαρή ταινία αυτού του είδους, «*A Dandy in Aspic*» (1968) απέναντι στον Laurence Harvey. Παρά το γεγονός ότι δυσφημίστηκε από τις κωμωδίες που έπαιξε, ο Courtenay είπε ότι δεν έχει απολαύσει ιδιαίτερα την ταινία, που θα ήθελε. Και από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 επικεντρώθηκε περισσότερο στη σκηνή.

Το 1968 ξεκίνησε μια μακρά συνεργασία στο Μάντσεστερ, όταν έπαιξε στο: «*The Playboy of the Western World*», για το Θέατρο Century στο Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ, με σκηνοθέτη τον Michael Elliott. Το 1969 έπαιξε τον «Άμλετ» για την «*Εταιρεία Θεάτρου 69*», στο *University Theatre* στο Μάντσεστερ, ο οποίος ήταν ο πρόδρομος του *Royal Exchange Theatre*, το οποίο ιδρύθηκε το 1976, όπου έπαιζε πολλές παραστάσεις, πρώτα υπό την καθοδήγηση του Casper Wrede.

Οι τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εμφανίσεις του ήταν σχετικά λίγες, όπως στο: «*She Stoops to Conquer*», το 1971, στο BBC. Εμφανίστηκε στο: «*I Heard the Owl Call My Name*» στην αμερικανική τηλεόραση το 1973. Το 1994 πρωταγωνίστησε ως Quilp απέναντι από τον Peter Ustinov στο κανάλι *Disney Channel*, φτιαγμένο για την τηλεόραση, που είναι μια έκδοση του: «*The Old Curiosity Shop*». Μάλλον απροσδόκητα, είχε τον ρόλο του ανθρωπολόγου Bronislan Malinowski στην αμερικανική τηλεοπτική ταινία του 1995: «*Young Indiana Jones and the Treasure of the Peacock's Eye*».

Το 1998 συνεργάστηκε με τον Albert Finney και πάλι για το βραβευμένο από το «*BBC Drama*», «*A Rather English Marriage*». Έπαιξε το ρόλο του Θεού, απέναντι από τον Sebastian Graham-Jones, στο ραδιοφωνικό παιχνίδι του Ben Steiner «*Μια Σύνομη Διακοπή*», που μεταδόθηκε στο «*BBC Radio 4*», το 2004. Την ίδια χρονιά έπαιξε το ρόλο του Stanley Laurel στο «*Radio 4*». Εμφανίστηκε, επίσης, τα Χριστούγεννα του 2008, στο σόου του BBC «*The Royle Family*».

Το 2007, εμφανίστηκε σε δύο ταινίες: το «*Flood*», μια επική καταστροφή, κατά την οποία το Λονδίνο κατακλύζεται από τις πλημμύρες, και «*The Golden Compass*», μια προσαρμογή του μυθιστορήματος του Philip Pullman.

Το 2008, εμφανίστηκε στην προσαρμογή στο BBC του «*Little Dorrit*» του Charles Dickens. Τον Μάρτιο του 2011, προσχώρησε στο cast της ταινίας «*Gambit*», που κυκλοφόρησε στη Μεγάλη Βρετανία το Νοέμβριο του 2012. Επίσης το 2012 συμπρωταγωνίστησε στο «*Κουαρτέτο*», σε σκηνοθεσία Dustin Hoffman. Ήταν παντρεμένος με την ηθοποιό Cheryl Kennedy από

το 1973 έως το 1982. Το 1988 παντρεύτηκε την Isabel Crossley, σκηνοθέτη στο Royal Exchange Theatre στο Μάντσεστερ.

Το 2000 εξέδωσε τα απομνημόνευματά του «*Dear Tom: Letters From Home*»: Περιέχει μια επιλογή από τις επιστολές που ανταλλάχθηκαν μεταξύ του Courtenay και της μητέρας του, διανθισμένες με τις δικές του αναμνήσεις ζωής ως νεαρός φοιτητής ηθοποιός στο Λονδίνο στις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Ο Courtenay ορίστηκε Πρόεδρος της «*Hull City AFC*». Το 1999, του απονεμήθηκε επίτιμο διδακτορικό δίπλωμα από το Πανεπιστήμιο Hull. Έλαβε το χρίσμα του ιππότη, το Φεβρουάριο του 2001, για την υπηρεσία του στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Τέλος, στις 19 Ιανουαρίου 2018 του απονεμήθηκε το Honorary Freedom της πόλης Hull.

3.11 Rod Steiger

Ο Αμερικανός **Rodney Stephen "Rod" Steiger**(14/4/1925 - 9/7/2002) ήταν ηθοποιός του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, βραβευμένος με Όσκαρ Α' Ανδρικού ρόλου για την ερμηνεία του στην ταινία: «*Ιστορία ενός Εγκλήματος*»(1967).

Είναι, επίσης, γνωστός για τη συμμετοχή του στις ταινίες: «*Το λιμάνι της αγωνίας*»(1954), «*Άγγελοι με Ματωμένα Χέρια*»(1955), «*Οκλαχόμα*»(1955), «*Έπεσαν Σκληρά*»(1956), «*Ο Φαντομάς των Δυο Ηπείρων*»(1957), «*Ο Ενεχυροδανειστής*»(1964), «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*»(1965) και «*Βατερλώ*»(1970). Αξιομνημόνευτες είναι, επίσης, οι ερμηνείες του στην τηλεοπτική σειρά του 1953: «*Marty*» καθώς και στη μίνι σειρά του 1977: «*Ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ*».

Γεννήθηκε στο Westhampton της Νέας Υόρκης το 1925. Οι γονείς του ήταν η Lorraine (το γένος Driver) και ο Frederick Steiger, γαλλικής, σκωτσέζικης και γερμανικής καταγωγής. Δεν γνώρισε ποτέ τον πατέρα του, ηθοποιό επιθεώρησης που συμμετείχε, μαζί με τη μητέρα του, σε έναν περιοδεύοντα μουσικοχορευτικό θίασο.

Ο Στάιγκερ μεγάλωσε με την αλκοολική του μητέρα και κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, σε ηλικία 16 ετών,



Rodney Stephen "Rod" Steiger

κατετάγη στο Ναυτικό των Η.Π.Α. και συμμετείχε στις επιχειρήσεις των αντιτορπιλικών στον Ειρηνικό Ωκεανό.

Εμφανίστηκε σε περισσότερες από 100 ταινίες. Ξεκίνησε την καριέρα του στο χώρο της υποκριτικής με εμφανίσεις στο θέατρο και την τηλεόραση στις αρχές της δεκαετίας του '50. Η εμφάνισή του στην τηλεταινία του 1953 «*Marty*», όπου ερμήνευε το ρόλο του μοναχικού χασάπη με τη χρυσή καρδιά κέρδισε την αγάπη του κοινού. Όταν ένα χρόνο αργότερα η εταιρία των Μπαρτ Λάνκαστερ και Χάρολντ Χεχτ αγόρασε τα δικαιώματα της τηλεταινίας, ο Στάιγκερ, αποφάσισε να μην επαναλάβει στη μεγάλη οθόνη, το ρόλο που τον είχε κάνει διάσημο, φοβούμενος την ταύτιση με τον κεντρικό ήρωα. Άλλος ένας από τους λόγους που αρνήθηκε να αναλάβει το ρόλο, ήταν το γεγονός ότι έπρεπε να υπογράψει επταετές συμβόλαιο με την εταιρία του Λάνκαστερ.

Έκανε την πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση το 1951 στην ταινία του Φρεντ Τσίνεμαν: «*Teresa*» και τρία χρόνια αργότερα

εμφανίστηκε στην ταινία του Ελία Καζάν «Το λιμάνι της αγωνίας»(1954), στο ρόλο του αδελφού του Μάρλον Μπράντο, Τσάρλι Μαλόι, έναν ρόλο που του χάρισε την πρώτη του υποψηφιότητα για Όσκαρ Β' Ανδρικού ρόλου. Ακολούθησε ο ρόλος του Τζαντ Φράι το 1955 στο μιούζικαλ σκηνοθεσίας Φρεντ Στίνεμαν «Οκλαχόμα».

Συνέχισε τις κινηματογραφικές του εμφανίσεις κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 σε δευτερεύοντες κυρίως ρόλους, όπως εκείνος του διοργανωτή στημένων αγώνων πυγμαχίας στην ταινία του 1956 «Έπεσαν Σκληρά», στο πλευρό του Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ. Όμως, ήταν ο ρόλος του στην ταινία: «Αλ Καπόνε»(1959), όπου ερμήνευσε τον γκάνγκστερ της δεκαετίας του '20, ο οποίος τον καθιέρωσε. Ακολούθησαν αξιόλογες ερμηνείες στην ταινία του Σίντνεϊ Λουμέτ: «Ο Ενεχυροδανειστής» (1964), όπου υποδύθηκε έναν Εβραίο, επιζήσαντα του Ολοκαυτώματος, που προσπαθεί να προσαρμοστεί στη ζωή της Νέας Υόρκης και στην κωμωδία του Τόνι Ρίτσαρντσον: «Να Ζήσει ο Μακαρίτης»(1965).

Ο ρόλος του στην ταινία: «Ο Ενεχυροδανειστής» του χάρισε την πρώτη υποψηφιότητα για Όσκαρ Α' Ανδρικού ρόλου. Το 1965 εμφανίστηκε στην επική υπερπαραγωγή του Ντέιβιντ Λην: «Δόκτωρ Ζιβάγκο» στο πλευρό του Ομάρ Σαρίφ και της Τζούλι Κρίστι. Το 1967 συμπρωταγωνίστησε με τον Σίντνεϊ Πουατιέ στην ταινία: «Ιστορία ενός Εγκλήματος». Ο ρόλος του ρατσιστή αστυνομικού Μπιλ Γκιλέσμπι, που καταφέρνει να ξεπεράσει τις προκαταλήψεις του, του χάρισε το Όσκαρ Α' Ανδρικού ρόλου, ενώ η ταινία βραβεύτηκε με Όσκαρ Καλύτερης ταινίας.

Την επόμενη χρονιά εμφανίστηκε πλάι στους Τζορτζ Σίγκαλ και Λι Ρέμικ στο θρίλερ: «Κυνηγώντας το Δολοφόνο», όπου υποδύθηκε έναν κατά συρροή δολοφόνο, καθώς και στην ταινία: «Ο Λοχίας» στο ρόλο ενός αξιωματικού που προσπαθεί να αποκρύψει τις ομοφυλοφιλικές του προτιμήσεις. Πρωταγωνίστησε, επίσης, στην ταινία: «Ο εικονογραφημένος άνθρωπος», το 1969.

Κατά τη δεκαετία του '70 συμμετείχε τόσο σε τηλεοπτικές όσο και σε ευρωπαϊκές παραγωγές σκηνοθετών, όπως: ο Φράνκο Τζεφφιρέλι, ο Φραντσέσκο Ρόζι, ο Σέρτζιο Λεόνε και ο Κλωντ

Σαμπρόλ. Υποδύθηκε με μεγάλη επιτυχία τον Μέγα Ναπολέοντα στην ταινία του Σεργκέι Μπόρνταρτσουκ «Βατερλώ» το 1970, τον Μπενίτο Μουσολίνι στην ταινία «Μουσολίνι: Η Τιμωρία και το Τέλος ενός Δικτάτορα» (1974), τον Πόντιο Πιλάτο στη μίνι σειρά του Τζεφριέλι «Ο Ιησούς από τη Ναζαρέτ» (1977) και τον Αμερικανό λοχαγό Μπιλ Τίλχαμ στην ταινία: «Η πιο Άγρια Συμμορία της Δύσης» (1981).

Η συμμετοχή του σε ιταλικές ταινίες περιλαμβάνει τις: «Λάκι Λουτσιάνο» (1974) σε σκηνοθεσία Φραντσέσκο Ρόζι και «Κάτω τα Κεφάλια» (1971) του Σέρτζιο Λεόνε. Το 1975 συμπρωταγωνίστησε με τη Ρόμι Σνάνιντερ στην ταινία του Κλοντ Σαμπρόλ: «Αθώοι με Βρώμικα Χέρια».

Ο ηθοποιός δήλωσε ότι η χειρότερη επιλογή που έκανε στην καριέρα του, ήταν η κίνησή του να απορρίψει το ρόλο του στρατηγού Τζορτζ Σμιθ Πάττον στην ταινία του 1970 «Πάττον, ο θρύλος της Νορμανδίας». Θεωρούσε ότι η ταινία αυτή εξυμνούσε τον πόλεμο και γι' αυτό επέλεξε να απέχει. Τη δεκαετία του '90, ενώ η καριέρα του είχε αρχίσει να φθίνει ανέλαβε ρόλους κατατερίστα στις ταινίες: «Οι Σπесиαλίστες» (1994) και «Οι Αρειανοί επιτίθενται» (1996). Το 1999 συμμετείχε στην ταινία «Τυφώνας».

Ο Ροντ Στάιγκερ νυμφεύτηκε πέντε φορές. Σύζυγοί του υπήρξαν: η ηθοποιός Σάλι Γκρέισι (1952-1958), η ηθοποιός Κλερ Μπλουμ (1959-1969), η Σέρι Νέλσον (1973-1979), η Πόλα Έλις (1986-1997) και η ηθοποιός Τζόαν Μπένεντικτ Στάιγκερ. Απέκτησε δυο παιδιά: την τραγουδίστρια της λυρικής Αν Στάιγκερ από το γάμο του με την Κλερ Μπλουμ και τον Μάικλ Στάιγκερ από το γάμο του με την Πόλα Έλις.

Απεβίωσε στις 9 Ιουλίου του 2002 από πνευμονία, επιπλοκή εγχείρησης, στην οποία υπεβλήθη για την αφαίρεση πολυπόδα από τη χοληδόχο κύστη.

3.12 Alec Guines

Ο Βρετανός ηθοποιός **Sir Alec Guinness** (2/4/1914 -5/8/2000) κατά την πολυετή του καριέρα βραβεύτηκε με Όσκαρ, Χρυσή Σφαίρα,

BAFTA και Τόνυ. Μερικοί από τους διασημότερους ρόλους του ήταν στις ταινίες: «Η συμμορία των πέντε»(1955), «Η Γέφυρα του Ποταμού Κβάι»(1957), «Ο Λώρενς της Αραβίας»(1962) και στην πρώτη τριλογία του «Πολέμου των Άστρων»(1978-83).

Γεννήθηκε στο Πάντινγκτον του Λονδίνου εκτός γάμου. Ο πατέρας του ήταν μάλλον μέλος της ιρλανδικής οικογένειας Γκίνες. Ωστόσο, ευεργέτης του υπήρξε ένας Σκωτσέζος τραπεζικός με το όνομα Άντριου Γκέντες, και η ομοιότητα του ονόματος με αυτό που αναγράφεται στο πιστοποιητικό γέννησης, ίσως αποτελεί υπαινιγμό στην ταυτότητα του πατέρα του ηθοποιού. Από το 1875 ο αγγλικός νόμος απαιτούσε, τόσο την παρουσία, όσο και τη συγκατάθεση του πατέρα, ώστε να μπει το όνομά του στο πιστοποιητικό γέννησης ενός παιδιού εκτός γάμου.

Το πατρικό όνομα της μητέρας του ηθοποιού ήταν Άγκνες Καφ. Αργότερα εκείνη παντρεύτηκε ένα βετεράνο του Αγγλοϊρλανδικού Πολέμου, ο οποίος, σύμφωνα με τον Γκίνες, είχε παραισθήσεις ότι στην ντουλάπα του κρύβονταν στρατιώτες του εχθρού, που παραμόνευαν να τον σκοτώσουν. Ο άντρας, που πιστευόταν ότι ήταν ο βιολογικός πατέρας του Γκίνες, ο Άντριου Γκέντες, υποστήριξε οικονομικά τις σπουδές σε ιδιωτικό σχολείο του νεαρού Γκίνες, αλλά οι δυο τους δεν συναντήθηκαν ποτέ και ο πραγματικός πατέρας του παραμένει μέχρι σήμερα ένα μυστήριο.

Εργάστηκε για ένα διάστημα στο χώρο της διαφήμισης μέχρι το ντεμπούτο του στο Θέατρο Άλμπερτι το 1936 σε ηλικία 22 ετών, ενσαρκώνοντας τον Όσρικ στην επιτυχημένη παραγωγή του «Άμλετ» από τον Τζον Γκίλγκουντ. Κατά την περίοδο αυτή εργάστηκε με πολλούς ηθοποιούς, που έγιναν κατόπιν φίλοι του και συμπρωταγωνιστές του σε πολυάριθμες ταινίες, ανάμεσα στους οποίους συναντάμε τον Τζον Γκίλγκουντ, την Πέγκυ Άσκροφτ, τον Άντονι Κουέλ και τον Τζακ Χώκινς. Μια πρώιμη επιρροή για τον ηθοποιό αποτέλεσε ο Σταν Λώρελ(Λιγνός), τον οποίο και ο Γκίνες θαύμαζε. Συνέχισε να παίζει σαιξπηρικούς ρόλους σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Το 1937 υποδύθηκε τον Ομέρλ στον «Ριχάρδο τον Β'» και τον Λορέντζο στον «Έμπορο της Βενετίας» υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Τζον Γκίλγκουντ.



Sir Alec Guinness

Πρωταγωνίστησε το 1938 σε μια παραγωγή του «Άμλετ» κερδίζοντας αναγνώριση και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού. Υποδύθηκε ακόμη τον Ρωμαίο σε μια παραγωγή του «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» το 1939, τον Άντριου Άγκουετσικ στη: «Δωδέκατη Νύχτα» και τον Έξετερ στον: «Ερρίκο τον Ε'», το 1937, καθώς και το Φερδινάνδο στην: «Τρικυμία».

Το 1939 διασκεύασε το μυθιστόρημα του Κάρολου Ντίκενς «Μεγάλες Προσδοκίες» για το σανίδι, παίζοντας τον Χέρμπερτ Πόκετ. Το έργο ήταν επιτυχημένο. Ανάμεσα στους θεατές ήταν ένας νεαρός Βρετανός με το όνομα Ντέιβιντ Λην, ο οποίος χρόνια αργότερα, το 1946, έκανε τον Γκίνες να επαναλάβει το ρόλο αυτό στον κινηματογράφο.

Υπηρέτησε στο Βασιλικό Ναυτικό κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αρχικά ως απλός ναύτης, το 1941, και με προαγωγή τον επόμενο χρόνο. Διοίκησε ένα σκάφος απόβασης κατά την εισβολή στη Σικελία και την Έλβα και, αργότερα, μετέφερε προμήθειες στους Γιουγκοσλάβους παρτιζάνους.

Κατά τη διάρκεια του πολέμου εμφανίστηκε στο θεατρικό έργο του Τέρενς Ράττιγκαν «*Flare Path*». Επέστρεψε στο Old Vic το 1946, όπου και έμεινε ως το 1948, υποδύόμενος τον Άβελ Ντρούγκερ στο θεατρικό έργο του Μπεν Τζόνσον «*Ο Αλχημιστής*», τον Τρελλό στο «*Βασιλιά Ληρ*», στο πλάι του Λώρενς Ολίβιε, τον Ντε Γκις στο «*Σιρανό ντε Μπερζεράκ*» στο πλάι του Ραλφ Ρίτσαρντσον και τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο «*Ριχάρδο τον Β΄*» του Σαίξπηρ.

Γνώρισε επιτυχία στο έργο του Τ.Σ. Έλιοτ: «*The Cocktail Party*» (1950), αλλά και μια αποτυχία στη δεύτερη απόπειρά του να υποδυθεί τον Άμλετ σε δική του σκηνοθεσία.

Στην αρχή της κινηματογραφικής καριέρας του ταύτισε το όνομά του με τις κωμωδίες του στούντιου Ealing και ιδιαίτερα, όταν υποδύθηκε οκτώ διαφορετικούς χαρακτήρες στην ταινία «*13^{ος} Κληρονόμος*». Ανάμεσα στις άλλες ταινίες της περιόδου αυτής είναι οι: «*The Lavender Hill Mob*», «*The Ladykillers*», και «*The Man in the White Suit*.»

Το 1952, ο σκηνοθέτης Ρόναλντ Νημ τον επέλεξε για τον πρώτο του πρωταγωνιστικό ρόλο ρομαντικής φύσεως, στο πλάι της Πετούλα Κλαρκ στην ταινία: «*Τρεις Ντάμες κι ένας Άσσος*».

Τη μεγάλη, όμως, αναγνώριση κέρδισε για τις εμφανίσεις του στις ταινίες του Ντέιβιντ Λην: «*Μεγάλες Προσδοκίες*», «*Όλιβερ Τουίστ*» και «*Η Γέφυρα του Ποταμού Κβάι*», όπου για την ερμηνεία του στο ρόλο του Συνταγματάρχη Νίκολσον ο Γκίνες κέρδισε ένα βραβείο Όσκαρ Α΄ ανδρικού ρόλου.

Παρά τη δύσκολη και συχνά εριστική σχέση τους, ο Λην αποκαλούσε τον Γκίνες «*το καλό του γούρι*» και συνέχισε να του δίνει ρόλους σε μεταγενέστερες ταινίες του: τον Άραβα εθνάρχη πρίγκιπα Φεϊζάλ στο: «*Λώρενς της Αραβίας*», τον Μπολσεβίκο ηγέτη Γιέβγκραφ στο: «*Δόκτωρ Ζιβάγκο*» και τον Ινδό μύστη «*Γκόντμποουλ*» στην ταινία: «*Το πέρασμα στην Ινδία*». Του προσφέρθηκε, επίσης, ρόλος στη διασκευή που έκανε ο Λην στην ταινία: «*Η Κόρη του Ράιαν*» (1970), εκείνος όμως αρνήθηκε.

Άλλοι διάσημοι ρόλοι του ήταν στις ταινίες: «*Ο κύκνος*» (1956) με την Γκρέις Κέλι στην τελευταία εμφάνισή της στον κινηματογράφο, στο «*Στόμα του Αλόγου*» (1958), όπου ο Γκίνες υποδύθηκε το μεθυσμένο ζωγράφο Γκάλλεϋ Τζίμσον, γράφοντας

επίσης και το σενάριο και κερδίζοντας υποψηφιότητα για Όσκαρ Διασκευασμένου σεναρίου: «*Tunes of Glory*»(1960), «*Η Ανταρσία του Καταδρομικού "Ατρόμητος"*» (1962), «*Η Πτώσις της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας*»(1964), «*The Quiller Memorandum*» (1966), «*Σκρουτζ: Χριστουγεννιάτικη Μπαλάντα*»(1970), και «*Hitler: The Last Ten Days*»(1973), όπου και υποδύθηκε τον Αδόλφο Χίτλερ(ερμηνεία που ο ίδιος θεωρούσε την καλύτερη της καριέρας του).

Ο Γκίνες απέρριψε ρόλους σε πολλές ταινίες, που τελικά γνώρισαν μεγάλη επιτυχία, όπως: «*Ο Κατάσκοπος που γύρισε από το Κρύο*», και άλλες, όπου θα είχε καλύτερες απολαβές. Ωστόσο, βραβεύτηκε με βραβείο Τόνυ για τον θρίαμβό του στο Μπρόντγουεϊ ως ποιητής «*Ντύλαν Τόμας*» στην παραγωγή Ντύλαν. Μετά την επιτυχία αυτή υποδύθηκε τον «*Μάκβεθ*» στο ομώνυμο έργο του Σαίξπηρ μαζί με τη Σιμόν Σινιορέ στο «*Royal Court Theatre*» το 1966, που αποδείχτηκε αποτυχημένη προσπάθεια.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, πραγματοποίησε πολλές εμφανίσεις στην τηλεόραση, περιλαμβανομένου και του ρόλου του Τζωρτζ Σμάιλυ, στις δραματοποιήσεις δύο μυθιστορημάτων του Τζον λε Καρέ. Ο Λε Καρέ εντυπωσιάστηκε τόσο με την ερμηνεία του Γκίνες ως Σμάιλυ, ώστε να βασίσει την απεικόνιση του Σμάιλυ σε μεταγενέστερα μυθιστορήματά του στο Βρετανό ηθοποιό. Μια από τις τελευταίες του εμφανίσεις ήταν στο δράμα του Β.Β.С. «*Eskimo Day*». Ο Γκίνες κέρδισε την πέμπτη του οσκαρική υποψηφιότητα για την ερμηνεία του στο έργο του Καρόλου Ντίκενς: «*Μικρή Ντορίτ*», το 1989. Έλαβε Τιμητικό Βραβείο Όσκαρ το 1980, για την προώθηση της υποκριτικής τέχνης στη μεγάλη οθόνη διαμέσου μιας σειράς αξιοσημείων και εξεχουσών ερμηνειών.

Η ενσάρκωση του Όμπι - Ουάν Κενόμπι στην πρώτη τριλογία του «*Πολέμου των Άστρων*» (επεισόδια IV έως VI), ξεκινώντας το 1977, εξασφάλισε στον ηθοποιό μεγάλη αναγνωρισιμότητα από μια νέα γενιά. Ο Γκίνες συμφώνησε να πάρει το ρόλο, με την προϋπόθεση να μην συμμετάσχει στη διαφημιστική του καμπάνια. Ήταν, επίσης, ένα από τα λίγα μέλη του καστ, που πίστεψαν ότι η

ταινία θα γνώριζε σημαντική επιτυχία και διαπραγματεύτηκε τη λήψη του 2% των κερδών, γεγονός που τον έκανε βαθύπλουτο στις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του.

Ο Γκίνες έχει καταγραφεί να λέει πως αυτά που αποκόμισε από τη δουλειά του στις ταινίες αυτές τον άφησαν “χωρίς παράπονα. Αφήστε με να αποχωρήσω λέγοντας ότι μπορώ να ζήσω την υπόλοιπη ζωή μου με τον λογικά μετριοπαθή τρόπο που το κάνω τώρα, πως δεν άφησα χρέη και πως μπορώ πλέον να απορρίπτω δουλειές που δεν με ελκύουν”. Στην αυτοβιογραφία του: «*Blessings In Disguise*», ο Γκίνες λέει σε έναν φανταστικό δημοσιογράφο “*Ας είναι ευλογημένος ο Πόλεμος των Άστρων!*”

Παντρεύτηκε την καλλιτέχνη, συγγραφέα θεατρικών έργων και ηθοποιό, Merula Sylvia Salaman το 1938 και μαζί απέκτησαν ένα γιο, το Μάθιου Γκίνες, που αργότερα έγινε ηθοποιός. Κάποια περίοδο συμβουλευόταν τις κάρτες ταρώ, αλλά, τελικά, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τα σύμβολα αυτά διαπόμπευαν τον Χριστιανισμό. Τότε, έκαψε τις κάρτες και λίγο αργότερα έγινε Ρωμαιοκαθολικός.

Πέθανε στις 5 Αυγούστου 2000 από καρκίνο του ήπατος, στο Μίντχερστ του Δυτικού Σάσσεξ. Έκανε θεραπεία για γλαύκωμα και είχε διαγνωσθεί με καρκίνο του προστάτη. Κηδεύτηκε στο Petersfield του Hampshire, στην Αγγλία. Η σύζυγός του Merula Sylvia Salaman - Guinness πέθανε από καρκίνο δύο μήνες μετά και κηδεύτηκε στο πλάι τού για 62 χρόνια συντρόφου της.

3.13 Ralph Richardson

Ο Άγγλος **Sir Ralph David Richardson** (19/12/1902 - 10/10/ 1983) ήταν ηθοποιός, που μαζί με τους σύγχρονούς του: Τζον Γκίλγκουντ και Λόρενς Ολίβιε, κυριάρχησε στη βρετανική σκηνή στα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Ήταν γιος δασκάλου, γεννήθηκε στο Τσέλτεναμ του Γκλώσεστερσαϊρ και έκανε την πρώτη του επαγγελματική εμφάνιση το 1921, ως Λορέντζο, στον «*Έμπορο της Βενετίας*» του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.



Sir Ralph David Richardson

Εργάστηκε σε ταινίες κατά το μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του και έπαιξε περισσότερους από 60 κινηματογραφικούς ρόλους. Με καλλιτεχνικό, αλλά όχι θεατρικό υπόβαθρο ο Ρίτσαρντσον δεν είχε καμία σκέψη να κάνει θεατρική καριέρα, μέχρι που μια παραγωγή του «Άμλετ» στο Μπράιτον τον ενέπνευσε να γίνει ηθοποιός. Έμαθε την τέχνη τη δεκαετία του 1920 με έναν θίασο.

Μία σειρά πρωταγωνιστικών ρόλων τον οδήγησε στο καλλιτεχνικό στερέωμα του Γουέστ Εντ και του Μπρόντγουεϊ. Ένας από τους πιο γνωστούς του ρόλους ήταν αυτός του «Φάλσταφ».

Τη δεκαετία του 1950, στο Γουέστ Εντ και περιστασιακά σε περιοδείες, έπαιξε σε μοντέρνα και κλασικά έργα, όπως: «Η κληρονομία» και «Οι τρεις αδελφές». Συνέχισε στη σκηνή και σε ταινίες μέχρι λίγο πριν τον αιφνίδιο θάνατό του, σε ηλικία 80 ετών.

Η κινηματογραφική σταδιοδρομία του ξεκίνησε το 1931. Σύντομα επιλέχθηκε για πρωταγωνιστικούς ρόλους σε βρετανικές

και αμερικανικές ταινίες, όπως: «Η μέλλουσα ζωή»(1936), «Η Πρώτη Απογοήτευση»(1948), «Η κληρονόμος»(1949), «Μακρύ ταξίδι μέσα στη νύχτα»(1962). Το 1964, επισκέφτηκε την Αθήνα. Έλαβε υποψηφιότητες και βραβεία στο Ηνωμένο Βασίλειο, την Ευρώπη και τις Η.Π.Α. για το θεατρικό και κινηματογραφικό του έργο από το 1948 έως το θάνατό του και όχι μόνο, με μία μεταθανάτια υποψηφιότητα για Όσκαρ, για την τελευταία του ταινία: «*Greystoke: Ο Θρύλος του Ταρζάν, Άρχοντα της Ζούγκλας*» (1984).

Καθόλη τη διάρκεια της καριέρας του, και όλο και περισσότερα τα τελευταία χρόνια, ο Ρίτσαρντσον ήταν γνωστός για την εκκεντρική συμπεριφορά του εντός και εκτός σκηνής. Αρκετές φορές τον θεωρούσαν αποκομμένο από τους συμβατικούς τρόπους θεώρησης του κόσμου και το παίξιμό του περιγραφόταν συχνά ως ποιητικό ή μαγικό.

3.14 Sioban McKenna

Η Ιρλανδή **Siobhán McKenna**(24/5/1923 - 16/11/1986) ήταν μια ηθοποιός της σκηνής και της οθόνης. Γεννήθηκε στο Μπέλφαστ της Βόρειας Ιρλανδίας σε μια καθολική και εθνικιστική οικογένεια. Μεγάλωσε στο Γκάλγουεϊ, όπου ο πατέρας της ήταν καθηγητής Μαθηματικών στο Πανεπιστημιακό Κολλέγιο Γκάλγουεϊ και στην κομητεία Monaghan. Ήταν ακόμα στην εφηβεία της, όταν έγινε μέλος μιας ερασιτεχνικής θεατρικής σκηνής και έκανε το ντεμπούτο της στο Θέατρο του Galway, το Taibhdhearc, το 1940.

Μνημονεύεται για τις παραστάσεις της αγγλικής γλώσσας στο Θέατρο Abbey στο Δουβλίνο, όπου τελικά θα πρωταγωνιστούσε σε αυτό, που πολλοί θεωρούν τον ωραιότερο ρόλο της, δηλαδή στο έργο του George Bernard Shaw: «*Saint Joan*». Κατά την παράσταση στο Θέατρο Abbey στη δεκαετία του 1940 συναντήθηκε με τον ηθοποιό Denis O' Dea, τον οποίο παντρεύτηκε το 1946. Μέχρι το 1970 ζούσαν στο Richmond Street South του Δουβλίνου. Απέκτησαν έναν γιο, τον Donnacha O' Dea, κολυμβητή στους Θερινούς Ολυμπιακούς του 1968 και αργότερα διάσημο παίκτη του πόκερ το 1998.



Siobhán McKenna

Το 1947, έκανε το ντεμπούτο της στη σκηνή του Λονδίνου στο: «*The Chalk Garden*». Συνέχισε το ρόλο της στο Broadway το 1955, για το οποίο έλαβε το βραβείο Tony "καλύτερης ηθοποιίας σε έναν πρωταγωνιστικό ρόλο, στο δράμα".

Το 1956 εμφανίστηκε με το θέατρο: «*Off - Broadway Phoenix*» στο Φεστιβάλ Δράματος του Cambridge με το έργο: «*Saint Joan*» και πήρε εξαιρετικές κριτικές.

Η δημοτικότητά της τής εξασφάλισε παρουσίαση μέσα από τις στήλες του περιοδικού «*Life*». Έλαβε μια δεύτερη υποψηφιότητα για το βραβείο «*Tony Best Actress*», για το ρόλο της στο έργο: «*The Rope Dancers*», το 1958, στο οποίο πρωταγωνίστησε με τους Art Carney και Joan Blondell. Αν και πρωτίστως ήταν μια ηθοποιός της σκηνής, η McKenna εμφανίστηκε σε μια σειρά από ταινίες και δράματα που έγιναν για την τηλεόραση.

Εμφανίστηκε, επίσης, σε διάφορες κινηματογραφικές ταινίες, όπως στο: «Ο Βασιλιάς των Βασιλέων», το 1961, στο ρόλο της Παναγίας. Το 1964, εμφανίστηκε στην ταινία: «Of Human Bondage» και το επόμενο έτος στο: «Doctor Zhivago». Εμφανίστηκε, επίσης, στις «Τελευταίες Ημέρες της Πομπηίας», ως Fortunata, σύζυγος του Gaius (Laurence Olivier).

Τιμήθηκε με το Χρυσό Μετάλλιο της Εταιρείας Éire της Βοστώνης, επειδή «εκπλήρωσε σημαντικά τα ιδανικά της “Εταιρείας Éire”, και συγκεκριμένα βοήθησε στη διάδοση των πολιτιστικών επιτευγμάτων του ιρλανδικού λαού».

Η τελική σκηνική εμφάνιση της Siobhán McKenna ήρθε στο: «Bailegangaire» το 1985, για το: «Druid Theatre Company». Παρά τη χειρουργική επέμβαση, στην οποία υποβλήθηκε, πέθανε από καρκίνο του πνεύμονα το επόμενο έτος στο Δουβλίνο της Ιρλανδίας, σε ηλικία 63 ετών. Το σώμα της τάφηκε στο νεκροταφείο Rahoon του Galway.

Το 1988, δύο χρόνια μετά το θάνατό της, το όνομά της μπήκε στο «American Theater Hall of Fame».

Τέλος, για λόγους πληρότητας θα αναφέρουμε και το υπόλοιπο cast των ηθοποιών που έλαβαν μέρος σ' αυτό το σημαντικό έργο, ήτοι:

- Adrienne Corri (Amelia)
- Geoffrey Keen (Professor Kurt)
- Jeffrey Rockland (Sasha)
- Lucy Westmore (Katya)
- Noel William (Razin)
- Gerard Tichy (Liberius)
- Klauss Kinski (Kostoyed)
- Jack Mac Gowran (Petya)
- Maria Martin (Gentlewoman)
- Tarek Sharif (Yuri, age 8)
- Mercedes Ruiz (Tonya, age 7)
- Roger Maxwell (Colonel)
- Inigo Jackson (Major)

- Virgilio Texeira (Captain)
 - Bernard Kay (Bolshevik)
 - Erik Chitty (Old Soldier)
 - Jose Nieto (The Priest)
 - Mark Eden (Young Engineer)
 - Emilio Carrer (Mr. Sventytski)
 - Gerhard Jersh (David)
 - Wolf Frees (Comrade Yelkin)
 - Gwen Nelson (Comrade Kaprugina)
 - Jose Caffarel (Militiaman)
 - Brigitte Trace (Street Walke)
 - Luana Alcaniz (Mrs. Sventytski)
 - Lili Murati (Radled Woman)
 - Catherine Ellison (Raped Woman)
 - Mario Vico (Demented Woman)
 - Dodo Assad Bahador (Dragoon Colonel).
 - Peter Madden (Political Officer)
- (Από το βιβλίο: «*David Lean*» του Stephen M. Silverman)

Βιβλιογραφία

- 1.«Δόκτωρ Ζιβάγκο», του Μπόρις Παστερνάκ (Bорис Пастернак), Μετάφραση: Μαρία Τσαντσάνογλου, Εκδόσεις «Ποταμός», Αθήνα 2015.
- 2.«*Doctor Zhivago*», *The making of a Russian Epic*», produced and directed by Scot Benson, narrated by Omar Sharif, written by John de Groot, May Adair Kaiser.
- 3.Olga Ivinskaya Interview from *“Laura my years with Boris Pasternak”*, provided by Karel Dirka of Antoko Filmproductions GmbH.
- 4.«*David Lean’s film Doctor Zhivago*». Ένθετο του ομώνυμου stereo δίσκου της M.G.M.
- 5.«Μπόρις Πάστερνακ: “Έγινα ξαφνικά ελεύθερος”», Ανταπόκριση από τη Μόσχα - άρθρο της Ντίνας Οικονομίδου, Περιοδικό «Ταχυδρόμος», Αθήνα 1990.
- 6.«Ποιος ο Παστερνάκ, πώς παρουσιάζει τον έρωτα», του γνωτού τεχνοκρίτου κ. Ελουά Τρουβέρ, Λογοτεχνικό περιοδικό: «Αθηναϊκά γράμματα», 1959.
- 7.«49 χρόνια πριν...», Φιλίστωρ, «Η Καθημερινή», 2006.
- 8.«Λεωφόρος Παστερνάκ», μυθιστόρημα Αλέξη Πάρνη, Αθήνα 1971.
- 9.«Δόκτωρ Ζιβάγκο. Υπόθεση και Παραλειπόμενα», κριτική παρουσίαση από w.w.w. Cine.gr.
- 10.«Μισός αιώνας “Δόκτωρ Ζιβάγκο”», κριτική παρουσίαση από τον Σπύρο Σεραφείμ, Flashback, w.w.w. Protagon.gr.
- 11.«Δόκτωρ Ζιβάγκο», κριτική παρουσίαση από w.w.w. anagnostria.gr, στις 27/7/2007.

- 12.«Ο Ομάρ Σαρίφ και ο “Δόκτωρ Ζιβάγκο”», του Παναγιώτη Τιμογιαννάκη, από το w.w.w.pantimo.gr, 11 Ιουλίου 2015.
- 13.«*Doctor Zhivago*»: THR's 1965 Review, 22/12/2016, [w.w.w. “The Hollywood Reporter”](http://w.w.w. 'The Hollywood Reporter').
- 14.«*Doctor Zhivago. The Making of a Russian Epic*», with Omar Sharif. Narrated By Omar Sharif, Produced and Directed by Scot Nenson, 1995.
- 15.«*Behind the scenes of Doctor Zhivago*» (“*Man alive: The man of Metro*” 1965), Eyes on cinema (2015).
- 16.«*David Lean*», by Stephen M. Silverman, Great Britain, 1989.
- 17.«*Doctor Zhivago Q & A with Sir Tom Courtenay*», BFI (British Film Institute) 2015.
- 18.«*Film 88 Special- David Lean*», 1988.
- 19.Βιογραφίες: Μπόρις Παστερνάκ, Olga Ivinskaya, Zinaida Nikolaevna, Evgenia Vladimirovna Lurie, David Lean, w.w.w. Wikipedia.
- 20.«*Η υπόθεση Παστερνάκ*», της Jaqueline De Proyart, Μετάφραση Ευγενία Παπαδημητρίου, Γιώργος Πετρούνιας.
- 21.«*Γιατί να διαβάζουμε τους κλασικούς*» (Μέρος: «*Ο Παστερνάκ και η επανάσταση*»), Εκδόσεις Καστανιώτη (μετάφραση από τα ιταλικά του Ανταίου Χρυσοστομίδη), Αθήνα 2003.
- 22.Wikipedia [w.w.w.:](http://w.w.w.) *David Lean, Robert Bolt, John Box, Freddie Young, Phyllis Dalton, Maurice Jarre, Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Tom Courtenay, Rod Steiger, Alec Guinness, Ralph Richardson, Sioban Mckenna.*
- 23.«*Το Ημερολόγιον Χρήστου Καραγιάννη, 1918-1922*», Έκδοση Απόστολος Αποστολόπουλος, Αθήνα 1976.

