ΣΟΒΙΕΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ ΜΟΝΤΑΖ

Πριν τον πόλεμο στη ρωσική αγορά κυριαρχούσε η Gaumont και η Pathe, η οποία μάλιστα είχε ανοίξει και studio. Η πρώτη Ρωσική εταιρεία ιδρύεται το 1907 και άλλες ακολουθούν το 1910. Το 1914 η Ρωσία έχει μια μικρή αλλά υγιή κινηματογραφική βιομηχανία. Η ταινίες έχουν αργή δράση και οι ηθοποιοί παίζουν έντονα, επηρεασμένες βέβαια από τις αντίστοιχες ιταλικές, γερμανικές, δανικές, αλλά με κυρίαρχη την ρώσικη μελαγχολία και μια τάση προς το 'unhappy end'. Σημαντικοί σκηνοθέτες της εποχής ο Bauer και ο Protazanov που εξέλιξαν το μελόδραμα.

Όταν η Ρωσία μπαίνει στον πόλεμο το 1914, η περισσότερες ξένες εταιρείες διανομής κλείνουν τα γραφεία τους με αποτέλεσμα η εγχώρια παραγωγή να αυξηθεί. Λίγο αργότερα με την επανάσταση του 1917 η παραγωγή σχεδόν θα σταματήσει. Το Κίνημα του Μοντάζ εμφανίζεται στην δεκαετία του 1920. Παρότι η νέα Σοβιετική κυβέρνηση ελέγχει την βιομηχανία, δεν μπορεί άμεσα να χρηματοδοτήσει την κινηματογραφική παραγωγή.

Το Σοβιετικό κίνημα του Μοντάζ που ξεκινά το 1925, ήταν επιτυχημένο εμπορικά πέρα από τις μορφολογικές του αναζητήσεις. Αρχικά κάποιες από τις ταινίες πούλησαν στο εξωτερικό και έφεραν χρήματα που βοήθησαν στο χτίσιμο της Σοβιετικής βιομηχανίας και τη διάδοση της Σοβιετικής ιδεολογίας.

Η μετεπαναστατική εποχή στο Σοβιετικό σινεμά μπορεί να χωριστεί σε τρεις περιόδους. Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1918-1920), η χώρα υπέφερε πολλά δεινά, ενώ η κινηματογραφική βιομηχανία αγωνιζόταν να επιβιώσει. Η Νέα Οικονομική Πολιτική (ΝΕΠ, 1921-1924) σχεδιάστηκε για να βγάλει τη χώρα από την κρίση και συνακόλουθα η κινηματογραφική βιομηχανία βαθμιαία ανέκαμψε. Τέλος, η περίοδος 1925-1933 σηματοδοτεί την αύξηση της παραγωγής και των εξαγωγών ενώ οι εταιρίες διανομής και οι αίθουσες προβολής αυξάνονται. Η περίοδος αυτή, είναι η περίοδος πειραματισμού στο κίνημα του Μοντάζ. Από το 1928, το Πρώτο Πενταετές Πρόγραμμα επέβαλε αυστηρό κρατικό έλεγχο που επιτάχυνε το τέλος του κινήματος.

Στην πρώτη περίοδο μετά την Οκτωβριανή επανάσταση, θα περίμενε κανείς σύμφωνα με τις αρχές της Μαρξιστικής ιδεολογίας, την εθνικοποίηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Το καθεστώς όμως δεν ήταν ακόμα αρκετά δυνατό για να προχωρήσει σ' αυτό το βήμα. Θεσπίζεται η Λαϊκή Επιτροπή Εκπαίδευσης η οποία επιφορτίζεται και με την επίβλεψη του κινηματογράφου.

Η επιτροπή αγωνίστηκε αρχικά να ελέγξει την παραγωγή, την διανομή και την προβολή. Εργάτες συγκρότησαν ομάδες παραγωγής κάνοντας ταινίες που προπαγάνδιζαν τη νέα κοινωνία. Παρά την κινητικότητα η πρόοδος ήταν μικρή. Οι περισσότερες προ-σοβιετικές εταιρίες παραγωγής είχαν εγκαταλείψει τη χώρα και υπήρχε έλλειψη μηχανημάτων και films. Όταν το 1918 εκδόθηκε διάταγμα σύμφωνα με το οποίο οι υπάρχουσες εταιρίες έπρεπε να παραδώσουν το film που κατείχαν, οι έμποροι και οι παραγωγοί το έκρυψαν και στην αγορά παρουσιάστηκε τεχνητή έλλειψη.

Το 1920 τελειώνει ο εμφύλιος μεταξύ των Μπολσεβίκων και των Λευκών (αυτοί που ήταν κατά της επανάστασης) με νίκη των επαναστατών αλλά με πολύ μεγάλο ανθρώπινο και οικονομικό κόστος. Κατά την διάρκεια του πολέμου οι περισσότερες περιοχές της υπαίθρου δεν είχαν κινηματογράφους και η κυβέρνηση επιστράτευσε τρένα, φορτηγά ακόμα και ατμόπλοια μετασκευασμένα ώστε να προβάλουν ταινίες στις περιοχές αυτές. Βαμμένα με graffiti και slogans μετέφεραν θιάσους, προπαγανδιστικά φυλλάδια, εφημερίδες και ήταν εξοπλισμένα με μηχανές προβολής.

Το 1919 ο Λένιν εθνικοποιεί την κινηματογραφική βιομηχανία. Αποκαλύπτεται ότι είχαν αποθηκευτεί πολλές Ρωσικές και ξένες ταινίες οι οποίες θα προβληθούν στο ρωσικό κοινό έως το 1922.

Η Επιτροπή ιδρύει Κρατική Κινηματογραφική Σχολή το 1919. Την επόμενη χρονιά ένας νεαρός σκηνοθέτης ο Lev Kuleshov, προσχωρεί στη σχολή και σχηματίζει ένα μικρό εργαστήριο το οποίο θα εκπαιδεύσει σημαντικούς σκηνοθέτες και ηθοποιούς της εποχής.

Ο Kuleshov και οι σπουδαστές του θα εξερευνήσουν τα επόμενα χρόνια την νέα τέχνη κάτω από μεγάλες δυσκολίες και συχνά χωρίς film. Οι σπουδαστές ξαναμοντάριζαν παλιές ταινίες και εξασκούνταν στην υποκριτική. Αυτό με το οποίο όμως έγινε γνωστό το εργαστήριο είναι το πείραμα Kuleshov. Οι σπουδαστές μοντάριζαν παλιότερα πλάνα μαζί με κοντινά πλάνα του ηθοποιού Mozhukhin. Βλέποντας το ίδιο πλάνο του ηθοποιού πριν και μετά από ένα πιάτο σούπα, ή ένα πτώμα οι θεατές υμνούσαν την υποκριτική του ενώ το πλάνο ήταν το ίδιο και το μοντάζ ήταν εκείνο που υποδήλωνε την πείνα ή την θλίψη. Σε άλλον πειραματισμό μονταριζόταν κοντινά πλάνα σημείων του προσώπου διαφορετικών ατόμων. Οι θεατές βλέποντας τα μαζί τα θεωρούσαν μέρη του ίδιου προσώπου. Οι πειραματισμοί του Kuleshov απέδειξαν ότι στον κινηματογράφο το μοντάζ έχει μεγαλύτερη σημασία από τα πλάνα χωριστά και επηρέασαν ουσιαστικά την θεωρία και τις ταινίες του κινήματος του μοντάζ.

Ο Λένιν για να αντιμετωπίσει την κρίση που περνά η χώρα με τον εμφύλιο και την αναταραχή που προκάλεσε η πείνα σε αρκετές περιοχές, εισάγει το 1921, την Νέα Οικονομική Πολιτική (ΝΕΠ) που επέτρεπε περιορισμένη εισαγωγή της ιδιοκτησίας και της ελεύθερης οικονομίας. Τα αποθέματα film εμφανίζονται και πάλι και η παραγωγή που βασίζεται σε ιδιωτικές αλλά και κρατικές εταιρείες αυξάνεται. Ο Λένιν σε μια γνωστή δήλωση του είπε πως 'απ' όλες τις τέχνες, η πιο σημαντική για μας είναι ο κινηματογράφος', εννοώντας μάλλον την σημασία που έχει σαν όργανο προπαγάνδας και εκπαίδευσης ενός πληθυσμού που είναι κατά το μεγαλύτερο ποσοστό αναλφάβητος.

Το 1922 η κυβέρνηση αποπειράται να οργανώσει την παραγωγή γύρω από μια κρατική εταιρεία, την Goskino, που θα ελέγχει την εισαγωγή ταινιών και την διανομή από την οποία θα περνούσαν όλες οι ταινίες είτε είχαν γίνει από ιδιωτικές είτε κρατικές εταιρείες. Η απόπειρα αποτυγχάνει μια και οι ιδιωτικές εταιρίες ήταν ακόμη αρκετά δυνατές ώστε να την ανταγωνίζονται. Το 1922 μετά την συνθήκη του Rapallo ανοίγουν οι εμπορικοί δρόμοι μεταξύ ΕΣΣΔ και Γερμανίας επιτρέποντας στην χώρα μεταξύ των άλλων να προμηθευτεί films και εξοπλισμό. Επιπλέον οι Γερμανικές ταινίες εισρέουν στην αγορά (το 1923 το 99,96% των ταινιών που παίζονται στην αγορά της χώρας είναι ξένες παραγωγές).

Σταδιακά συμβαίνει μια μικρή αύξηση στην παραγωγή και κτίζονται κινηματογράφοι σε μη ρωσόφωνες δημοκρατίες της ΕΣΣΔ ώστε οι κάτοικοι να βλέπουν ταινίες που αντανακλούν την κουλτούρα και την γλώσσα τους. Αξιοσημείωτη ταινία της εποχής είναι Ο Κύριος West στην Χώρα των Μπολσεβίκων (1924) που έγινε από το εργαστήριο του Kuleshov της Κρατικής Σχολής και σατιρίζει τις δυτικές προκαταλήψεις απέναντι στον κομμουνισμό.

Η Goskino δεν έφερε τα αποτελέσματα που η κυβέρνηση περίμενε και ακόλουθα το 1925 ιδρύεται η Sovkino. Στις λίγες εταιρίες που επιτράπηκε να λειτουργούν, δόθηκαν κίνητρα για να βοηθήσουν την νέα εταιρεία να επιβιώσει. Η Sovkino ήταν επιφορτισμένη εκτός των άλλων με την διάδοση των ταινιών στην επαρχία και τον εξοπλισμό των εκεί αιθουσών, ενέργειες που ήταν ζημιογόνες. Τα έσοδα της εταιρείας θα ερχόταν από την παραγωγή ταινιών και την διάθεση τους στο εξωτερικό. Το Θωρηκτό Ποτέμκιν του Αϊζενστάιν, η Μάνα του Πουντόβκιν και άλλες ταινίες του Μοντάζ προήγαγαν την Σοβιετική ιδεολογία, με μια δυναμική αναπαράσταση της τσαρικής εποχής και των επαναστάσεων. Ταυτόχρονα όμως, έκαναν σημαντικές πωλήσεις στο εξωτερικό και βοήθησαν οικονομικά τις επόμενες γενιές κινηματογραφιστών.

Τα χρόνια μετά την επανάσταση ήταν μια εποχή γεμάτη ενθουσιασμό, και πειραματισμούς από καλλιτέχνες κάθε είδους που προσπαθούσαν να δημιουργήσουν σε μια εντελώς νέα κοινωνία. Μια από τις νέες τάσεις στις τέχνες ήταν ο κονστρουκτιβισμός ο οποίος είχε στενή σχέση με το κίνημα του μοντάζ.

Ο κονστρουκτιβισμός παρ' όλες τις ριζοσπαστικές του διακηρύξεις είχε προγόνους τον Γαλλικό Κυβισμό και τον Ιταλικό Φουτουρισμό που στη Ρωσία συνδυαζόταν σ' ένα κίνημα που αποκαλούνταν Κυβο-φουτουρισμός ο οποίος επιτέθηκε σ' όλες τις καθιερωμένες μορφές τέχνης. Μια δεύτερη τάση ήταν ο Σουπρεματισμός που έπαιρνε πιο πνευματικές και αφηρημένες μορφές, όπως το Μαύρο τετράγωνο (1913) του Kasimir Malevich, ένα μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο. Οι καλλιτέχνες των κινημάτων αυτών ενώ κριτίκαραν τις παραδεγμένες μορφές τέχνης δεν έπαιρναν πολιτική θέση, μετά την επανάσταση όμως οι περισσότεροι συντάχθηκαν με τους Μπολσεβίκους και κατεύθυναν τα έργα τους ώστε να υπηρετήσουν το νέο καθεστώς.

Για τους κονστρουκτιβιστές η τέχνη πρέπει να έχει μια κοινωνική λειτουργία και όχι να είναι φορέας μιας ανώτερης αλήθειας όπως πολλές από τις τάσεις του 19ου αιώνα. Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας εμπνευσμένος οραματιστής αλλά ένας τεχνίτης που χρησιμοποιεί τα υλικά του μέσου του για να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης και συχνά συγκρίνεται μ' έναν μηχανικό που χρησιμοποιεί την λογική και τα εργαλεία. Η διαδικασία συναρμογής των μερών ενός έργου σε μια οργανική ενότητα συχνά αποκαλούνταν 'Μοντάζ', από τη γαλλική λέξη για την ένωση των μερών μιας μηχανής. Η συσχέτιση έργου τέχνης και μηχανής εξυπηρετούσε τη Σοβιετική κοινωνία που εστίαζε στην ενίσχυση της βιομηχανικής της παραγωγής. Ο κομμουνισμός προήγαγε την αξιοπρέπεια της εργασίας. Η μηχανή και το εργοστάσιο γίνονται τα σύμβολα της νέας εποχής και οι καλλιτέχνες είναι εργάτες που παράγουν χρήσιμα στην επιμόρφωση προϊόντα.

Ο κονστρουκτιβισμός την δεκαετία του '20 θα επηρεάσει το θέατρο. Ο καθιερωμένος σκηνοθέτης Meyerhold θ' ανεβάσει έργα τα σκηνικά των οποίων μοιάζουν με εργοστάσιο και οι ηθοποιοί φορούν φόρμες εργασίας. Ο Meyerhold προώθησε το 'βιομηχανικό' παίξιμο. Το σώμα του ηθοποιού είναι όπως η μηχανή και η παράσταση προϋποθέτει προσεκτικό έλεγχο κινήσεων αντί να εκφράζει εσωτερικά συναισθήματα.

Η επανάσταση έσπρωχνε νέους καλλιτέχνες στον πειραματισμό και στον κινηματογράφο, τόσο νέους μάλιστα που είχαν χαρακτηρίσει τον Σεργκέι Αϊζενστάιν 'γέρο' όταν στα 26 του έκανε την πρώτη του ταινία, την Απεργία. Ο Αϊζενστάιν προερχόταν από μεσοαστική οικογένεια και η εκπαίδευση του, του έδινε ευχέρεια σε τέσσερεις γλώσσες. Ακολουθώντας την προτροπή του πατέρα του σπούδασε μηχανικός και αργότερα έθεσε τις γνώσεις του στην υπηρεσία της επανάστασης εργαζόμενος στην κατασκευή γεφυρών. Την ίδια περίοδο όμως, ενδιαφερόμενος για τις τέχνες, διακοσμούσε προπαγανδιστικά τρένα και βοηθούσε σε διάφορα θεατρικά σκετς για τον Κόκκινο Στρατό. Το 1920 πηγαίνει στην Μόσχα και προσχωρεί στο θέατρο Proletkult (το θέατρο των εργατών) όπου σχεδιάζει και συν-σκηνοθετεί πολλά έργα και συμμετέχει σ' ένα θεατρικό εργαστήριο υπό την επίβλεψη του Meyerhold τον οποίο πάντα θα θεωρεί δάσκαλό του. Ο Αϊζενστάιν υποστήριζε πως η μετακίνηση του από το θέατρο στο σινεμά έγινε το 1924 όταν σκηνοθέτησε το θεατρικό Μάσκες Αερίων του Tretyakov όχι σε θέατρο αλλά σ' ένα εργοστάσιο. Διαπίστωσε τότε ότι η απόσταση μεταξύ πραγματικού σκηνικού και κατασκευασμένου είναι πολύ μεγάλη. Λίγους μήνες αργότερα σκηνοθετεί την Απεργία, την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία και πρώτη ταινία του κινήματος του Μοντάζ και αργότερα το Θωρηκτό Ποτέμκιν, τον Οκτώβρη και την Γενική Γραμμή. Παράλληλα υποστήριξε τις απόψεις του για το μοντάζ και θεωρητικά.

Για τον Αϊζενστάιν το μοντάζ δεν περιορίζεται μόνο στην διαδικασία ή την τέχνη του κονστρουκτιβισμού γενικά αλλά αποτελεί μια συνολική τυπική αρχή η οποία απαντάται στη δραματική τέχνη, την ποίηση και τη ζωγραφική. Σε δοκίμιο του (1929) θεωρεί πως η αρχή του μοντάζ πρέπει να είναι η σύγκρουση των στοιχείων. Τα πλάνα δεν πρέπει να ειδωθούν σαν να συνδέονται όπως πίστευε ο Kulesov και ο Pudovkin αλλά σαν να αντιτίθεται το ένα το άλλο. Η σύγκρουση προσομοιάζει την Μαρξιστική έννοια της διαλεκτικής στην οποία αντιτιθέμενα στοιχεία παράγουν μια σύνθεση που πηγαίνει πιο μακριά κι από τα δύο μέρη. Το μοντάζ υποχρεώνει τον θεατή να αισθανθεί την σύγκρουση και να δημιουργήσει μια νέα έννοια. Ο Αϊζενστάιν προέβλεψε έτσι την δυνατότητα ενός 'εγκεφαλικού' σινεμά, μια προσπάθεια όχι να διηγηθεί κανείς μια ιστορία αλλά να μεταφέρει ιδέες.

Ο Puntovkin σκόπευε να σπουδάσει χημικός ώσπου είδε την Μισαλλοδοξία του Γκρίφιθ το 1919. Σύντομα προσχωρεί στο εργαστήριο του Kulesov και εκπαιδεύεται σαν σκηνοθέτης και ηθοποιός. Σκηνοθετεί τη Μηχανική του Εγκεφάλου, ένα ντοκιμαντέρ για τα πειράματα του Pavlov και το 1926 την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, την Μάνα.

Ένας άλλος σημαντικός σκηνοθέτης του κινήματος είναι ο Dgiga Vertov. Στα μέσα της δεκαετίας του '10 έγραφε ποίηση και έργα επιστημονικής φαντασίας και συνέθετε μουσική επηρεασμένος από τον Κυβο-φουτουρισμό. Σπούδασε φαρμακευτική αλλά αργότερα προΐστατο σε σειρές επικαίρων και ξεκινά να σκηνοθετεί ντοκιμαντέρ το 1924. Ως κονστρουκτιβιστής έδινε έμφαση στην κοινωνική χρησιμότητα των ταινιών. Οι ταινίες των συγχρόνων του ήταν σαν την νικοτίνη και αποκοιμίζουν τις αισθήσεις των θεατών. Η βάση του κινηματογράφου θα πρέπει να είναι 'η ζωή που πιάνεται απροετοίμαστη' και το μοντάζ μια μόνο τεχνική στην διαδικασία της παραγωγής: επιλέγουμε το θέμα, κινηματογραφούμε και συνδέουμε το film, όλα αυτά εμπεριέχουν την επιλογή και τον συνδυασμό των 'κινηματογραφικών γεγονότων'. Ο κινηματογραφιστής θα πρέπει να υπολογίσει τις διαφορές μεταξύ των πλάνων: σκοτάδι και φως, αργή και γρήγορη κίνηση και πάει λέγοντας. Αργότερα θα υποστηρίξει θεωρητικά τον 'Κινηματογράφο-Μάτι': ο κινηματογράφος πρέπει να απελευθερωθεί από τους ηθοποιούς, τα κουστούμια, το μακιγιάζ, τα στούντιο, τα ντεκόρ, τους φωτισμούς, από κάθε σκηνοθεσία και να υποταχθεί στο φακό-μάτι, πιο αντικειμενικό κι από το ανθρώπινο.

Από τους άλλους σκηνοθέτες σημαντικός ήταν ο Ουκρανός Dovzhenko. Σπούδασε τέχνη στο Βερολίνο και εργαζόταν στην Ουκρανία σαν ζωγράφος και δημιουργός κινουμένων σχεδίων όταν έκανε το πρώτο του film to 1927. Ήταν ο σκηνοθέτης δύο σημαντικών ταινιών πού εντάσσονται στο κίνημα του μοντάζ, το Οπλοστάσιο και τη Γη.

Οι περισσότερες Σοβιετικές ταινίες που δεν έγιναν σύμφωνα με τις αρχές του κινήματος του μοντάζ αυτή την εποχή ήταν κωμωδίες ή συμβατικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων. Οι ταινίες του κινήματος επειδή βασίζονταν στην ανθρώπινη πάλη αλλά και επειδή ενσωμάτωναν το κομμουνιστικό δόγμα, συχνά απεικόνιζαν απεργίες, επαναστάσεις και συγκρούσεις κατά την ιστορία του επαναστατικού κινήματος, όπως το Ποτέμκιν, η Μάνα, ο Οκτώβρης κ.α.

ΣΤΟ επίπεδο της αφηγηματικής δομής ενώ ο Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός συνήθως επικεντρώνεται στην προσωπική δράση και την ψυχολογία του χαρακτήρα και ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός χρησιμοποιεί το υπερφυσικό ή το μυθολογικό ως κίνητρο για την παραμόρφωση, οι ταινίες του Σοβιετικού μοντάζ διαφέρουν ριζικά. Δεν είναι οι χαρακτήρες οι παράγοντες εξέλιξης της ιστορίας, αλλά οι αιτίες που προκαλούν τα αποτελέσματα είναι οι κοινωνικές δυνάμεις. Οι χαρακτήρες εξακολουθούν να δρουν και ν' αντιδρούν αλλά όχι τόσο ως άτομα αλλά ως μέλη κοινωνικών τάξεων. Μάλιστα στις πρώτες ταινίες του Αϊζενστάιν πρωταγωνιστές είναι οι μάζες.

Οι σκηνοθέτες του κινήματος πιστεύουν ότι η αφήγηση υπηρετείται καλύτερα όταν το στυλ δημιουργεί υψηλή δραματική ένταση (σε αντίθεση με το continuity editing του Hollywood σύμφωνα με το οποίο προάγει την ομαλή αφήγηση όπου η σκηνοθεσία δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτή). Κατά μέσο όρο οι ταινίες του Μοντάζ αποτελούνταν από μεγαλύτερο αριθμό πλάνων σε σύγκριση με οποιαδήποτε άλλη ταινία της εποχής. Ενώ στο Hollywood μια συγκεκριμένη δράση απεικονίζεται με ένα πλάνο, στις ταινίες του μοντάζ η ίδια δράση κομματιάζεται σε περισσότερα και ένας χαρακτήρας που δεν κινείται απεικονίζεται από περισσότερες γωνίες. Πιστεύουν ότι τo cut ενεργοποιεί τον θεατή.

Ενώ λοιπόν η επιδίωξη του continuity editing είναι να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της απρόσκοπτης ροής χρόνου, κατά το μοντάζ δημιουργείται επικαλυπτόμενη ή ελλειπτική σχέση με το χρόνο. Κατά το επικαλυπτόμενο μοντάζ (overlapping editing) το δεύτερο πλάνο απεικονίζει τη δράση ή μέρος της δράσης του προηγούμενου πλάνου επεκτείνοντας έτσι τη δράση και δίνοντας της έμφαση όπως στο Θωρηκτό Ποτέμκιν και τον Οκτώβρη του Αϊζενστάιν.

Το ελλειπτικό Μοντάζ (elliptical editing), αντίθετα, παραλείπει μέρος της δράσης. Συχνά χρησιμοποιείται το jump cut όπου από την ίδια γωνία ο ίδιος χώρος αποδίδεται διαδοχικά παραλείποντας την ενδιάμεση δράση.

Οι ταινίες του Σοβιετικού Μοντάζ χρησιμοποιούν επίσης το παράλληλο μοντάζ (intercutting) συνδέοντας δράση με το ίδιο θέμα σε διαφορετικούς χώρους και το μη αφηγηματικό εμβόλιμο πλάνο (nondiegetic insert, το πλάνο που είναι άσχετο χωρικά και χρονικά με την αφήγηση) όπως για παράδειγμα ο ταύρος που σφαγιάζεται στην Απεργία, για να κάνουν μια μεταφορά.

Άλλα χαρακτηριστικά των ταινιών είναι επίσης η δημιουργία σύγκρουσης στο μοντάζ μέσω της σύνθεσης του κάδρου. Ένα cut μπορεί να φέρει μια ριζική αλλαγή στον άξονα σύνθεσης του κάδρου (τα σκαλιά στο Ποτέμκιν είναι από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα).

 Με την επιτυχία των ταινιών του Σοβιετικού κινήματος του μοντάζ το Σοβιετικό σινεμά ανακάμπτει. Το 1927 είναι η πρώτη χρονιά κατά την οποία η βιομηχανία είχε περισσότερα έσοδα από την παραγωγή σοβιετικών παρά από την διανομή εισαγόμενων ταινιών. Η ειρωνεία είναι ότι την ίδια περίοδο αρχίζει και η κριτική απέναντι στην φυσιογνωμία των ταινιών του κινήματος το οποίο χαρακτηρίστηκε 'φορμαλιστικό'. Ο φορμαλισμός την εποχή εκείνη στην Σοβιετική Ένωση σήμαινε ότι οι ταινίες ήταν πολύ σύνθετες για το κοινό και το ότι ενδιαφερόταν περισσότερο για το στυλ παρά για την προώθηση της ιδεολογίας.

Σιγά -σιγά η κριτική επεκτείνεται στον τύπο και οι σκηνοθέτες αρχίσουν να βρίσκουν δυσκολίες στο να χρηματοδοτήσουν τα σενάρια τους. Ο Βερτώφ καταφέρνει να γυρίσει τον Άνθρωπο με την Κινηματογραφική Μηχανή (1929) στην Ουκρανία και μόνο ο Αϊζενστάιν - κυρίως λόγω της επιτυχίας του Ποτέμκιν - και ο Πουντόβκιν απολαμβάνουν κάποια ανοχή. Το 1928 στο Πρώτο Συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος πάνω σε Κινηματογραφικά Ζητήματα υποστηρίχθηκε η ανάγκη το Σοβιετικό σινεμά να ελέγχεται από την κεντρική κυβέρνηση και η σοβιετική κιν/φική βιομηχανία να γίνει αυτόνομη. Το πενταετές πρόγραμμα της Σοβιετικής οικονομίας στόχευε στην αύξηση της βιομηχανικής παραγωγής, κατ' επέκταση θα έπρεπε να κτισθούν εργοστάσια εξοπλισμού που θα τροφοδοτούν την βιομηχανία, να αυξηθούν οι παραγόμενες ταινίες και να περιοριστούν οι εισαγωγές. Οι ταινίες θα έπρεπε κυρίως να κατευθυνθούν στην εσωτερική αγορά εκπαιδεύοντας τους εργάτες και τους αγρότες.

Βαθμιαία οι ταινίες του μοντάζ μειώνονται και η ταινία Deserter (1933) του Πουντόβκιν σημαίνει το τέλος του κινήματος. Ό Αϊζενστάιν βρίσκεται στο μεταξύ αρχικά στις ΗΠΑ για να ενημερωθεί για τον ομιλούντα κινηματογράφο και αργότερα στο Μεξικό. Όταν αργότερα θα επιστέψει στην ΕΣΣΔ θα προσεγγίζει πλέον την επίσημη πολιτική, τον λεγόμενο 'Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό'.