

image not found or type unknown



Современное производство кинофильмов, сериалов, телепередач и иных аудиовизуальных произведений является высокотехнологичной индустрией, использующей последние достижения в области цифровой обработки данных, компьютерной графики, результаты интеллектуальной деятельности огромного количества людей. Помимо прочего, общий доход в индустрии аудиовизуальных произведений (кино, телевидение) составил более 320 млрд долларов в 2016 г. и продолжает расти¹.

Вопросу правовой охраны аудиовизуальных произведений уделяется большое внимание в отечественной и мировой юридической доктрине, а также в правоприменительной практике. Вместе с тем остается огромное количество неопределенных моментов, связанных, по мнению автора, в первую очередь с особенностями правовой природы как самих аудиовизуальных произведений, так и входящих в них других результатов интеллектуальной деятельности. Например, вопрос субъектного состава участников, задействованных в производстве аудиовизуального произведения, напрямую влияет на то, кто будет признан в качестве авторов и правообладателей.

К решению существующих правоприменительных проблем, возникающих в связи с созданием и использованием аудиовизуальных произведений, следует подходить комплексно. Представляется крайне важным сначала определить природу аудиовизуального произведения как объекта авторских прав с исторической точки зрения, и в каком направлении развивались тенденции по охране данного объекта.

Аудиовизуальное произведение является сравнительно молодым объектом авторских прав. Особенности регулирования правовой охраны аудиовизуальных произведений напрямую связаны с природой данного объекта авторских прав, историей и технологией производства, фиксации и воспроизведения получаемых результатов.

Принято считать, что кинематограф как вид искусства возник 28 декабря 1895 г., когда прошел первый сеанс кинопоказа братьев Луи и Огюста Люмьер [3].

Первые кинематографические произведения были относительно примитивными с точки зрения современного технического воплощения и представляли скорее

«визуальное» произведение. Изначально такие работы не признавались в качестве результата творческой деятельности их авторов, а считались формой развлечения, научной забавой. Как отмечает А.О. Радоминова, на тот момент при создании кинематографических постановок речь могла идти только о заимствовании сюжета, но не об охраняемой форме произведения [4].

Необходимость правового регулирования фото-представлений² стала очевидна в результате увеличения числа кинематографических произведений и появлением пиратских кинопоказов. При подготовке первых правовых норм в сфере киноиндустрии перед правоведами начала XX в. стояли два основных вопроса:

1)

как защитить фильмы от нарушений со стороны производителей-конкурентов и от неправомерного воспроизведения;

2)

является ли кинематографическое произведение использованием (исполнением) чужого драматического произведения.

Как было отмечено выше, изначально кинематографические постановки не признавались в качестве объектов авторского права, а считались высокотехнологичным развлечением, аттракционом. Позже стало высказываться мнение, что они по своей природе схожи с фотографиями. Но следует иметь в виду, что правовой статус фотографии как объекта авторских прав в большинстве стран также был неоднозначен [5]. В целом Европейские страны того периода можно условно разделить на три группы. К первой группе стран (среди них Франция и страны, находившиеся под влиянием французского права) относились те, кто признавал фотографии полноправным объектом правовой охраны наравне с литературными и художественными произведениями, предоставляя им аналогичную правовую охрану. Во вторую группу входили страны, признававшие фотографии объектами авторского права, но предоставлявшие им более узкий объем правовой охраны в сравнении с другими объектами. К таким странам относились Германия (и страны, инкорпориовавшие немецкое право) и в определенной степени Великобритания. Так, в соответствии с Законом Германской империи об охране авторских прав на дизайны и модели 1876 года, фотографии признавались объектом авторского права, но срок действия исключительных прав составлял пять лет, в качестве неправомерного использования признавалась механическая репродукция фотографии без согласия автора [6]. В других странах

правовой статус фотографий так и остался дискуссионным.

Однако распространение режима правовой охраны фотографий на кинематографические произведения привело к новой дискуссии о правовой природе кино [7]: в первую очередь кинофильм является серией связанных кадров (фотографий), зафиксированных на одной пленке, или это, прежде всего, разновидность драматического произведения, которое охраняется как любое литературное или художественное произведение³.

Вопрос о соотношении кинематографического представления и драматических произведений, лежавших в основе его сюжета, также решался неоднозначно. Во многом на подходы современников влияло то, что существовало только немое кино. Как отмечал Я.А. Канторович, «в кинематографических представлениях передается только игра, в виде мимики и движений действующих лиц, без слов, в которых, главным образом, заключается содержание литературного произведения» [9]. Таким образом, кинематограф не заимствует содержания драматического произведения, потому что не заимствует слов, которые составляют творчество драматурга, и не нарушает авторских прав последнего.

Согласно другой точке зрения, в состав авторского права драматурга входит право на сюжет, следовательно, он может запрещать использование этого сюжета, в том числе в форме кинематографического произведения.

Также кинематографическое представление является определенной формой исполнения драматического произведения. Я.А. Канторович приводит в пример точку зрения немецкого профессора Кона, который указывал, что и в пантомиме, и в кинематографическом изображении игра и мимика дают зрителям полное понимание всего драматического или комического содержания пьесы. Поэтому кинематографическое представление является незаконной репродукцией драматических произведений.

В качестве примера отсутствия однозначного подхода к правовому статусу кинематографических произведений Я.А. Канторович приводит французскую судебную практику 1904-1909 гг. [8] Так, Парижский суд по четырем однородным делам (в том числе по кинематографическому представлению на основе оперы Гуно «Фауст») признал кинематографические произведения «контрафакцией» и присудил выплатить компенсации авторам драматических постановок. Но апелляционная инстанция не согласилась с решениями нижестоящих судов на том основании, что «кинематограф заимствует только план произведения, который

находится в общем пользовании; ценность литературного произведения составляют стиль и психологический анализ», в этом плане кинематограф представляет собственный творческий характер.

Следует отметить, что в рассматриваемый период времени (конец XIX – начало XX в.) в мире практически отсутствовали международно-правовые акты, которые могли бы обеспечить гармонизацию внутреннего законодательства различных стран. В свою очередь немое кино стало универсальным произведением, обладая универсальным характером распространения (не требовался перевод текста, копирование киноленты не представляло технических трудностей). Но разнообразие правового регулирования в национальных правовых системах привело к тому, что по-разному определялся правовой статус кинофильмов, что серьезно затрудняло их распространение (и, как следствие, коммерческое использование). Частично указанную проблему помогли решить правки, предложенные в 1908 г. в рамках Берлинской конференции по пересмотру положений Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений 1886 г. [9].

Согласно статье 3 Бернской конвенции (в первоначальной редакции), положения конвенции применялись к фотографическим произведениям и произведениями, созданным на основе технологий, аналогичным фотографии⁴. Таким образом, данная статья также могла применяться и к кинематографическим произведениям, поскольку технология их создания была аналогична фотографии (как неоднократно отмечалось в правовых дискуссиях того времени).

Текст Бернской конвенции был дополнен ст. 14, которая предусматривала право авторов литературных и художественных произведений разрешать создание и публичное воспроизведение их работ в рамках кинематографа. При этом кинематографическая постановка подлежала охране как литературное или художественное произведение, если автор посредством сценической постановки или комбинации изображаемых событий придал произведению оригинальный характер, несущий отпечаток личности автора⁵.

Таким образом, по результатам конгресса 1908 г., Бернская конвенция предоставляла правовую охрану двум разновидностям кинематографических произведений⁶:

1)

созданных на основе существующих драматических или художественных произведений с прямого разрешения авторов использовать такие произведения в кинематографе;

2)

являющихся самостоятельными, оригинальными произведениями.

Важно отметить, что в силу наличия указанных выше условий для признания кинематографической постановки объектом авторского права, она не была включена в ст. 2 Бернской конвенции, то есть не признавалась охраняемым произведением по умолчанию. Но в данном случае важно, что кинематографическое произведение признавалось объектом правовой охраны уже на международном уровне.

На момент принятия поправок в Бернскую конвенцию Российская империя не была ее участницей, указанные выше подходы не нашли своего отражения в Законе об авторском праве 1911 г. Несмотря на то что данный акт был подготовлен с учетом германского опыта, положений Бернской конвенции и считался в целом крайне прогрессивным и современным [10], в нем нашли подробное отражение только вопросы, связанные с правовой охраной фотографических произведений. Во многом это было связано с тем, что, как отмечали современники, проблема соотношения кинематографических и драматических произведений практически не затрагивался правоприменительной практикой Российской империи [8].

Первым российским законодательным актом, в котором был урегулирован вопрос об авторско-правовой охране фильма, стало Постановление ЦИК СССР и СНК СССР от 30 января 1925 г. «Об основах авторского права». Так, согласно статье 2 авторское право распространялось на кинематографические сценарии, имеющие свойства самостоятельных произведений, а также на киноленты. При этом термин «кинолента» не является точным, поскольку кинолента – материальный носитель, а не само произведение (кинофильм) [11; 12]. Срок правовой охраны киноленты составлял 10 лет.

После разрешения вопроса о том, быть или не быть кинематографическим произведениям охраняемыми объектами, законодательства Европейских стран стали опять развиваться в направлении определения авторских прав, возникающих в связи с созданием таких произведений. При этом единого подхода в отношении круга авторов и первоначальным обладателем авторских прав на аудиовизуальные произведения не существует до сих пор.

Вопросы, затронутые на заре становления правового регулирования охраны аудиовизуальных произведений, остаются актуальными и в настоящее время. Так, например, до сих пор в доктрине отечественного и зарубежного права существует дискуссия о природе аудиовизуального произведения. Одни специалисты считают аудиовизуальное произведение оригинальным, творчески самостоятельным произведением, являющимся «органическим соединением разных видов искусств в единое художественное целое» [13]. По мнению других, аудиовизуальное произведение является производным, то есть использующее полностью или элементы ранее существовавших произведений (например, отдельные или специально аранжированные музыкальные произведения) [14]. По мнению третьей группы, аудиовизуальные произведения скорее относятся к составным произведениям, поскольку при их создании результат интеллектуального творчества проявляется в подборе и расположении материалов [15].

Решение теоретических вопросов несет важную практическую функцию, поскольку позволяет определить не только круг субъектов, задействованных в отношениях по созданию и использованию аудиовизуальных произведений, но позволит в перспективе определить правовую сущность более сложных аудиовизуальных произведений, которые в текущих условиях развития кинематографа вышли за пределы отдельного кинофильма. Появление так называемых «киновселенных», включающих в себя несколько отдельных кинофильмов, многосерийных фильмов, создаваемых на их основе литературных и художественных произведений, подталкивает участников гражданских правоотношений, судебную практику, законодателей выработать более универсальные подходы к определению сущности аудиовизуальных произведений. По мнению автора, это невозможно без обращения к практическому и теоретическому опыту начала XX в.