



ГЕНЕЗА ПРАВОВОЇ ОХОРОНИ АНІМАЦІЙНИХ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРІВ

Олександр Ткач

аспірант НДІ інтелектуальної власності НАПрН України
ORCID: 0009-0004-7586-1304

У статті досліджено історію становлення правової охорони анімаційних аудіовізуальних творів у процесі розвитку технологій їх виробництва. На прикладі еволюції законодавства окремих держав світу та положень Бернської конвенції про охорону літературних і художніх творів розкрито теоретичні підходи до правової охорони анімаційних аудіовізуальних творів та їх генезу. Встановлено, що причина множинності використання термінів «кінематографічний твір», «фільм», «рухоме зображення», «аудіовізуальний твір» у сучасному законодавстві є наслідком неоднозначності підходів до правової охорони такого виду творів, що склалась історично.

Ключові слова: авторське право, анімація, кінематографія, аудіовізуальний твір

Постановка проблеми. Історичний розвиток мистецтва анімації тісно пов'язаний з еволюцією кінематографії, що тривала понад сто років, перш ніж кінематографічні твори набули сучасної форми. На різних етапах розвитку сформувалися диференційовані підходи до розуміння правової природи таких об'єктів, зокрема фотографічних, драматичних, кінематографічних і аудіовізуальних. Зрештою в законодавстві різних держав, та й в Україні, виникла множинність понять, що мають одне або близьке за змістом значення, а саме: «кінематографічний твір», «фільм», «рухоме зображення», «аудіовізуальний твір». Однак анімаційні аудіовізуальні твори не виділяються як окремі об'єкти, а розглядаються як вид фільму, кінематографічного або аудіовізуального твору. Для розуміння правової природи анімаційних аудіовізуальних творів необхідно встановити походження анімації як явища, її зв'язок з кінематографією, а також окреслити генезу правової охорони таких об'єктів.

Літературний огляд. Правові дослідження у сфері авторського права на аудіовізуальні/кінематографічні твори здійснювали вітчизняні науковці, зокрема С. Ю. Бурлаков, О. Ю. Яремчук, О. Д. Лубчук, П. П. Черевко. Утім ці дослідники зосереджувалися здебільшого на аналізі дефініцій, поданих у нормах чинного законодавства, а не на пошуках генези аудіовізуального/кінематографічного твору як об'єкта охорони. Лише у праці С. Ю. Бурлакова [1] окреслено окремі підходи до теорій правової природи кінематографічного твору, що, на наш погляд, потребує доповнення і поглиблення. Більш ґрунтовні дослідження проведено європейськими та американськими вченими, такими як П. Каміна, Е. Дерклей, М. Аронсон, П. Діенстаг, А. Ельстер, В. Кошінгер, С. Теільманн.

Варто зазначити, що у національній правовій доктрині увага становленню і розвитку правової охорони анімаційних аудіовізуальних творів взагалі не приділялася, тоді як у працях зарубіжних учених це питання аналізувалося побіжно в контексті дослідження кінематографічних творів.

Мета дослідження полягає у розкритті генези правової охорони анімаційних аудіовізуальних творів у контексті зародження та розвитку мистецтва анімації.

Виклад основного матеріалу. «Le cinema est une invention sans avenir» (з фр. «Кіно — це винахід без майбутнього») — передбачення Луї Люм'єра після публічного показу першого в історії фільму («Workers Leaving the Lumiere Factory», 1895 рік), яке не збулося. Брати Луї та Огюст Люм'єри вважаються «батьками» кінематографії завдяки створенню ними інноваційного пристрою з проектування рухомих зображень на великий екран — кінематографа (фр. Cinematographe) [2]. Утім відкриття Люм'єрів не слід вважати результатом реалізації їх власного генію, адже винахід кінематографа є, скоріше, наслідком тривалих експериментів, здійснених різними винахідниками задовго до прем'єри першого фільму, результатами яких було, зокрема, створення анімації.

Дослідник історії анімації, італійський учений Джанальберто Бендацці виділяє шість періодів історії анімації: перший з умовною назвою «До Фантасмагорії» (до 1908 р.); другий — «Доба німого кіно» (1908–1928 рр.); третій — «Золота доба» (1928–1951 рр.); четвертий — «Зародження стилю» (1951–1960 рр.); п'ятий умовно іменованій «Три ринки» (1960–1991 рр.) і шостий, який дослідник означив новітніми часами (від 1991 року) [3, с. 19–20].

Початком першого періоду вважається поява серії малюнків, що мали єдиний задум, зокрема фризи з сюжетами боїв у Давній Греції, згодом — картини із сюжетом у Середньовіччі, пізніше — поява фліпбуків (книжечки, що об'єднують серію картинок, швидко перегортання яких створює враження руху) тощо. Однак більш наближеним до сучасного розуміння анімації є поява засобів, що заклали основу процесу створення анімації та кінематографії. Наприкінці 1833 року бельгійський фізик та математик Жозеф Плато з метою встановлення принципу роботи сітківки людського ока, а саме — здатності зберігати зображення, створив апарат фенакістископ. Апарат складався з картонного диска з прорізними отворами, на одній стороні якого були розміщені зображення фігур, а навпроти — дзеркало. Коли диск обертався навколо осі перед дзеркалом, то фігури, які можна було побачити в дзеркалі через отвори диска, виникали перед очима через дуже короткі проміжки часу і на маленькій відстані один від одного. Завдяки цьому зображення зливалися і людині здавалося, що вона бачила рухомий об'єкт. У період проведення експериментів Плато (1829–1833 рр.) фотографія ще не була широко відома і доступна, тому для досягнення ефекту руху нерухомого зображення дослідник розкладав його на елементи, промальовуючи кожен з них окремо [4, с. 7]. Промальовування кожного з елементів є, по суті, промальовуванням фаз руху об'єкта в кадрі, що притаманно класичному виду анімації — мальованій анімації (мультиплікації).

У подальшому за принципом фенакістископа було створено низку подібних апаратів, наприклад зоотроп Уільяма Горнера (1834 р.) та кінематоскоп Коулмана Селлерса (1861 р.) [5]. У 1877 році світ побачив праксиноскоп французького вченого Еміля Рейно, принцип роботи якого полягав у можливості розглядання малюнків, нанесених на стрічку паперу і вміщених у барабан, при його обертанні. Дослідник удосконалював свій пристрій і в 1894 році створив стрічку «Навкруги кабінки». Стрічка мала сюжетну лінію, через що Рейно вважається основоположником мистецтва анімаційних фільмів [3, с. 8].

Отже, у 1833 році Плато вже виклав принцип виробництва сучасного кіно — створення послідовності кадрів, поєднаних цілісним творчим задумом, з використанням спеціального апарату. До кінця XIX ст. технологія вдосконалювалася. Відповідно,

можемо зробити висновок, що поява анімаційних творів є початком розвитку аудіовізуального мистецтва в цілому.

Подальший розвиток анімації характеризується переходом від промальовування серії зображень до покадрової фіксації шляхом фото або відеозйомки готових малюнків, процесу малювання або розміщення в кадрі предметів (ляльок, реквізиту тощо). Найбільший успіх мав фільм французького художника Еміля Коля «Фантасмагорія» (1908 р.), створений способом покадрової фіксації семиста малюнків, що тривав дві хвилини [3, с. 72].

Таким чином, перший період можна назвати передісторією анімації, оскільки він характеризується появою об'єктів, від яких походять анімаційні твори, та завершується створенням першого анімаційного фільму, створеного шляхом покадрової фіксації малюнків, об'єднаних певним сюжетом, що є найбільш наближеним до сучасного розуміння анімації.

З точки зору правового регулювання у періоді передісторії закономірно видається відсутність правової охорони раніше невідомих об'єктів — серії малюнків або фотокадрів. У період кінця XIX – початку XX ст. нові на той момент твори, які називали фотовиставами (англ. photo-play), кінематографічними творами (що походить від назви згаданого вище кінематографа) або кінематографічними фільмами, були сприйняті не як витвори мистецтва, а найпевніше як форма розваг чи наукова допитливість їх творців [6, с. 8]. У законодавстві країн, де такі твори з'являлися, їх правова охорона була неоднозначною. У літературі [6, с. 8] міститься висновок, що кінематографічні твори могли охоронятись як драматичні та фотографічні твори.

У Великій Британії охорона драматичним творам надавалася Законом про авторське право на драматичні твори 1833 року (Dramatic Literary Property Act 1833) [7] та Законом про авторське право 1842 року (Copyright Act 1842) [8]. Норми цих актів встановлювали, що охороні підлягають твори у формі книги. Відповідно до Закону про авторське право 1842 року порушенням авторського права на книгу вважалось відтворення шляхом створення письмових та друкованих копій, літографічних та фотографічних копій. Авторське право на твір у формі книги не передбачало права публічного виконання, за тим винятком, коли книга містила драматичну частину. У другому розділі зазначеного закону міститься дефініція поняття «драматична частина» (англ. «Dramatic Piece»), що включало кожен трагедію, комедію, пєсу, оперу, фарс або іншу сценічну, музичну чи драматичну розвагу [8; 9, с. 21]. Створення драматичного твору на основі роману не вважалось порушенням. У зв'язку з цим було висловлено припущення, що створення кінематографічного твору також не могло вважатись порушенням [10, с. 248].

Фотографії підлягали охороні відповідно до Закону про авторське право на художнє мистецтво (Fine Arts Copyright Act 1862) [11]. Згідно з його ч. 1 автор фотографії мав виключні права на створення копій, гравіювання, відтворення та поділ фотографій. Оскільки фільм являв собою сукупність фотографій (кадрів), він підлягав охороні як фотографія.

Законодавство Німеччини не містило згадки про кінематографічні твори. Закон про авторське право в Німецькій імперії (1870 р.) надавав авторську охорону літературним, музичним та драматичним творам і надрукованим зображенням. У 1876 році охорона була поширена на твори образотворчого мистецтва, фотографії та дизайн. За автором визнавалось право на копіювання, яке він міг набути лише після вчинення формальних дій з реєстрації, що були визначені параг 39–42 закону [12]. Подібне регулювання містилось у нормах законодавства Австрії (Закон про авторське право на твори літератури, мистецтва та фотографії 1895 р.) та Швейцарії (Федеральний закон про авторське право 1883 р.) [6, с. 15].

Законом про авторське право Франції 1791 року передбачалась охорона лише для драматичних творів. Закон про літературну та художню власність 1793 року надавав

охорону письмовим творам будь-якого виду, музичним творам, картинам та малюнкам. Автори наділялися виключними правами продавати та поширювати свої твори [13]. Закон 1793 року зберігав чинність (зі змінами та доповненнями) до прийняття Закону про літературну та художню власність 1957 року [14, с. 23–24].

Хоча у законодавстві Франції перелік творів протягом понад ста років не зазнавав суттєвих змін, у судовій практиці все ж визнавалось авторство на нові твори. Зокрема у 1905 році було ухвалено показове в історії правового регулювання кінематографії Європи судове рішення щодо захисту авторського права на фільм у справі Дойен проти Парналанда (Doyen v. Parnaland). У 1898 році доктор Доен за допомогою двох операторів Клемана Моріса та Парналанда здійснював запис проведення ним хірургічних операцій з метою наступного навчання студентів. Дойен самостійно керував процесом зйомки, а також депонував негативи до реєстру Міністерства внутрішніх справ. Пізніше Дойену стало відомо, що Парналанд мав негативи знімків, що дало йому змогу здійснювати продаж надрукованих зображень Товариству фотографів і кінематографістів. Цивільний суд Сени дійшов таких висновків: 1) оскільки Дойен здійснював творче керівництво зйомкою, здійснив постановку всіх предметів у кадрі — він є автором негативів; 2) негативи є творами мистецтва відповідно до Закону 1793 року в редакції 1903 року і підлягають охороні як фотографії; 3) Дойен здійснив формальні дії з реєстрації свого авторства (депонування негативів); 4) дії Парналанда та Товариства фотографів і кінематографів призвели до того, що громадськість повірила в те, що Дойен з метою реклами дозволив демонструвати «кінематографічні вистави» своїх хірургічних операцій [15]. Таким чином, було визнано авторство на фільм («кінематографічну виставу») за особою, яка хоча і не здійснювала фактичних дій зі знімання, однак забезпечила повне творче керівництво цим процесом. Вживання у рішенні поняття «кінематографічні вистави» свідчить, що хоча на той момент охорона визнавалася лише за фотографіями (негативами окремих кадрів), порушення було визнано щодо всієї стрічки негативів у цілому.

Прийнята у 1886 році Бернська конвенція про охорону літературних і художніх творів (далі — Бернська конвенція), учасниками якої стало 22 члени, зокрема вже згадані Франція, Велика Британія, Німеччина, Австрія та Швейцарія, а також Японія, Індія, Туніс, Південна Африка та інші, теж не надавала правової охорони кінематографічному твору як окремому об'єкту. Водночас надавалася охорона драматичним творам. У заключному протоколі до Бернської конвенції щодо фотографічних творів зазначалося: якщо у країні Бернського союзу надавалася національна охорона фотографічним творам, то умови Бернської конвенції поширювалися на такі твори, проте в межах строку, визначеного законодавством відповідної країни-члена [16].

Наступним етапом розвитку анімації була Доба німого кіно. Цей період характеризується послабленням активності у виробництві анімаційних творів у Європі через зростаючу популярність ігрового кіно [3, с. 117], водночас він ознаменувався появою та розвитком анімації у Латинській Америці, радянській Україні, Японії та США. Зокрема у 1917 році з'явився перший у світі повнометражний анімаційний фільм аргентинського режисера Квіріно Крістіані під назвою «El Apostol» [17]. В Україні було створено мультфільми «Радянські іграшки» та «Сьогодні» (1924 р.), «Казка про солом'яного бичка» (1927 р.) тощо [18, с. 55]. Про анімацію в Японії стало відомо після показів у 1914 році фільмів Еміля Коля і Джона Рендольфа Брея. Розвиток японської анімації був тісно пов'язаний з мистецтвом карикатури, проте не мав масового успіху аж до періоду новітнього часу [3, с. 181].

Найбільш успішною у Добі німого кіно була анімація в США, що активно розвивалася у кінці 1920-х років. У цей час на базі анімаційної студії Діснея (Disney) виникла класика світової анімації: «Кролик Освальд» (1926 р.), «Мікі Маус» (1928 р.), а також було створено перший анімаційний фільм зі звуком «Пароплавчик Віллі» (1928 р.).

У контексті правового регулювання значущою подією Доби німого кіно для країн Бернського союзу стало прийняття Берлінського акта 1908 року. Цим актом було розширено обсяг творів, що підлягали охороні як літературні та художні. Охорона визнавалася за хореографічними творами та видовищами в німих виставах, форма виконання яких закріплена письмово або іншим способом, та похідними творами. Стосовно похідних творів було визначено, що переклади, адаптації, аранжування музики та інші відтворення у змінній формі літературного чи художнього твору, а також збірки різних творів підлягають охороні як оригінальні твори, якщо не завдають шкоди правам автора оригінального літературного чи художнього твору. Водночас кінематографічний твір ще не розглядався як самостійний вид твору, однак підлягав охороні як літературний або художній твір, що безпосередньо впливало зі ст. ст. 2 і 14 [19]. У ст. 14 чітко визначалося виключне право авторів літературних, наукових та художніх творів дозволяти використання своїх творів для відтворення та публічного виконання у складі кінематографічних творів. Норма встановлювала, що кінематографічні твори охоронялись як літературні або художні твори, якщо шляхом упорядкування форми виконання або комбінації представлених подій автор надав твору особистого й оригінального характеру. Водночас охороні підлягали лише ті кінематографічні твори, які не завдавали шкоди правам авторів літературних, наукових та художніх творів, використаних для створення кінематографічного твору [19].

Таким чином, кінематографічний твір підлягав охороні виключно в тому разі, якщо був створений шляхом відтворення, адаптації та публічного показу літературних, наукових та художніх творів і мав оригінальний характер.

Перегляд положень Бернської конвенції справив суттєвий вплив на національне законодавство країн-членів Бернського союзу. Наприклад, у Законі про авторське право Великої Британії 1911 року (Copyright Act 1911) поняття авторського права означало «... виключне право створювати або відтворювати твір або будь-яку його істотну частину в будь-якій матеріальній формі, виконувати та опубліковувати твір або будь-яку його істотну частину і ... (d) у випадку літературного, драматичного або музичного твору створювати будь-який запис, ... кінематографічний фільм чи інший винахід, за допомогою якого твір може бути механічно виконано або донесено» [20]. При цьому, поняття «драматичний твір» охоплювало й будь-яке кінематографічне виробництво, де постановка, акторська форма чи їх поєднання надавали твору оригінального характеру. Водночас поняття «кінематографія» включало будь-який твір, створений за допомогою будь-якого процесу, аналогічного кінематографії [20]. Подана дефініція повністю відображає підхід Бернської конвенції у редакції 1908 року, оскільки визначає предметом охорони не кіноплівку/кадри, а драматичний твір, виражений через кінематографію. Із зазначеного випливає, що створення кінематографічного твору вважалося способом використання драматичних, літературних та художніх творів, які за наявності оригінальності набували окремої охорони. В іншому разі — підлягали охороні як фотографії.

Притаманний Бернській конвенції 1908 року поділ на оригінальні та неоригінальні кінематографічні твори також був відображений у законодавстві Австрії та Нідерландів [6, с. 15]. Утім були й винятки, зокрема Закон про авторське право Італії 1925 року виділяв фільми як окремі, незалежні від драматичних та фотографічних творів об'єкти [21, с. 85].

На етапі становлення правової охорони кінематографічних творів США не були учасниками Бернської конвенції та визначали правовий режим охорони цих творів самостійно. Водночас, коли законодавство Великої Британії вже апелювало до поняття «кінематографічний твір», законодавство США, зокрема Закон про внесення змін і доповнень до законів про авторське право 1909 року, не містило таких положень. Проте згідно з ч. 3 вказаного закону передбачалась охорона окремо фотографічних та

драматичних творів, примірники або копії яких за ч. 12 підлягали депонуванню до офісу з авторських прав [22].

Незважаючи на відсутність правової охорони у нормативних актах, у правозастосовній практиці США виникло поняття «рухоме зображення» (англ. Motion picture), захист якому надавався за тією ж логікою, що й у Великій Британії для кінематографічних фільмів. Тобто створення рухомого зображення без визначеного сюжету вважалося таким, що повинно захищатись як фотографія [23], тоді як рухоме зображення, що відображало візуальну концепцію автора, викладену у словах (письмовий твір — англ. «*writings*»), тобто на основі сценарію, підлягало захисту як драматичний твір [24; 25].

Визначення місця фільму в переліку об'єктів авторського права ускладнювалося відсутністю звукової доріжки. З цих причин не було чіткого розуміння: чи є німе кіно драматичним твором (адже досягнення драми можливе як діями, так і засобами мови), чи фотографічним (оскільки відображає реальні дії у кадрі). Наприклад, у пантомімі драматургія передається лише через поведінку виконавця, а в театральних виставах ще й через монологи і діалоги персонажів. У німому кіно можна було спостерігати лише дії та міміку героїв, що не давало змоги безсумнівно стверджувати, що це драматичний твір. Натомість зображувальна складова була очевидною, тому перевага віддавалася саме їй [24]. Для анімації (мультиплікації) такий висновок видається логічним, оскільки зображення (кадр), створене шляхом докладання творчих зусиль художника, може і не передавати весь спектр драматизму тієї чи іншої сцени або стану героя або робити це у специфічній формі. Водночас, як у разі з ігровим німим кіно, так і з анімаційним, за умови подання текстових коментарів, що описують дії або репліки персонажів у кадрі, визнання кінематографічного твору драматичним видається допустимим.

Рухоме зображення стало об'єктом правової охорони після введення відповідного поняття в законодавство США у 1912 році шляхом доповнення ч. 5 першого розділу Закону про авторське право 1909 року [26]. Охороні в окремому порядку підлягали два види рухомих зображень: рухомі зображення фотовистави (англ. Motion picture photoplay) і рухомі зображення інші, ніж фотовистави (англ. Motion picture other than photoplays). В юридичній літературі початку ХХ ст. було зроблено висновок, що «...рухомі зображення інші, ніж фотовистави є результатом інтелектуальних зусиль, поєднаних з технічними навичками, які мають переважне значення для створення таких творів. Хоч при буквальному тлумаченні таке розмежування дозволяє виділити в перший вид ігрове кіно, а в другий — анімаційні фільми, вважається, що таке розмежування мало на меті відокремити драматичні і недраматичні твори» [27, с. 557].

У 1914 році США приєдналися до Буенос-Айреської конвенції про авторське право на літературу та мистецтво 1910 року [28], однак вона не виділяла кінематографічні твори в окремі об'єкти охорони і була менш прогресивною, ніж національне законодавство та судова практика.

Таким чином, можемо зробити висновок, що США визнали охорону за кінематографічними творами, оперуючи поняттями «рухомі зображення фотовистав» та «рухомі зображення інші, ніж фотовистави» на законодавчому рівні раніше, ніж країни Бернського союзу. Водночас, подібно до країн Бернського союзу, існувала дихотомія правової охорони кінематографічного твору як фотографічного твору та драматичного твору.

Згаданий раніше «Пароплавчик Віллі», перший анімаційний фільм зі звуком, започаткував новий етап у розвитку анімації — періоду «Золотої доби». Він тривав з 1928 року по 1951 рік, характеризувався виокремленням анімації у самостійну форму розважального мистецтва, що у періоді «Зародження стилю» (1951–1960 рр.) набуло тенденції локального розвитку та виражалося в активному виробництві авторської анімації та виході анімації на телеринок. П'ятий період «Три ринки» (1960–1991 рр.) і шостий, який Бендаці окреслив новітніми часами (від 1991 року), характеризуються розвитком тех-

нологій, зокрема появою комп'ютерної графіки та 3D анімації [3]. У частині правового регулювання ці три періоди характеризуються визнанням правової охорони за кінематографічним твором як окремим об'єктом та формуванням національних норм, якими деякі держави оперують донині у пристосованих до вимог сучасності редакціях.

У 1928 році було прийнято Римський акт, що вніс чергові зміни до Бернської конвенції. У ст. 14, зокрема, було конкретизовано, що за відсутності ознаки оригінальності кінематографічний твір підлягає охороні як фотографічний твір [29]. Водночас згідно з положеннями ст. 14*bis* норми про охорону кінематографічного твору підлягали застосуванню і до відтворення або виробництва, здійсненого за допомогою будь-якого іншого процесу, аналогічного кінематографії [29].

Спираючись на чинне у той час законодавство, німецькі вчені П. Дієнстаг та А. Ельстер у 1932 році окреслили теорії правової охорони кінематографічного твору. Науковці визначили, що залежно від свого характеру кінематографічний твір може підлягати охороні як оригінальний письмовий твір, як твір образотворчого мистецтва, як фотографія, як адаптація письмового твору, а також безпосередньо як кінематографічний твір (ідеться про створений на основі драматичного/літературного твору окремий твір). Згідно з окресленими підходами кінематографічний твір підлягав охороні як письмовий твір у разі, якщо був створений на основі письмового твору, що має літературно-драматичний зміст та викладає суть зв'язку зображувальних подій. За принципом, закладеним Бернською конвенцією, охорона надавалася кінематографічному твору, якщо автор у процесі його постановки надав йому оригінального характеру. Як твір образотворчого мистецтва фільм підлягав охороні за наявності сценографії, що містить унікальні декорації, спеціально оформлені натурні об'єкти, а також створення образної композиції, особливо у разі мальованих анімаційних фільмів. Як приклад, важливий у контексті нашого дослідження, П. Дієнстаг та А. Ельстер наводять мультфільми, у яких використано оригінальні художні твори (наприклад, образ персонажів Міккі Мауса, Кота Фелікса, Флікі-Флокі), і тому немає потреби у запозиченні сюжету або персонажів у поетів і письменників. Як фотографія кінематографічний твір охоронявся у тому разі, якщо в ньому відтворено природні процеси (наприклад, фільм про природу), кінорепортаж (новинна кінохроніка). У цьому і закладено відмінність від кінотвору як письмового твору та окремого кінематографічного твору, оскільки, за висновком П. Дієнстага та А. Ельстера, відтворення природних процесів або кінохроніка не передбачають попередню постановку, наявність літературного сценарію та вказівок режисера [30, с. 106–117].

Бернська конвенція у редакції Брюссельського акта 1948 року в ст. 14 вперше надала охорону кінематографічним творам як окремим об'єктам. Водночас норму, що передбачає дотримання прав авторів літературних, драматичних та художніх творів, було збережено, однак не як вихідну для охорони кінематографічного твору, а з метою охорони прав авторів, твори яких можуть бути використані у фільмі [31].

Внесенню змін до Бернської конвенції передували відповідні зміни у національному законодавстві держав-учасниць. Кожна з них почала визнавати кінематографічний твір як окремий вид твору, що охороняється авторським правом. Однак незважаючи на такі зміни, теорії П. Дієнстага та А. Ельстера [30, с. 106–117] не втрачали актуальності. Наприклад, у Великій Британії в ході апеляційного розгляду справи *Norowzian v. Arks Ltd & Anor* (1998 р.) суд надав оцінку, чи може фільм охоронятись як драматичний твір, розкривши питання, чи є фільм драматичним твором як таким або ж включає його. Суд зазначив, що «згідно з розділом 5В закону 1988 р. з поправками визначення «фільм» — це «запис на будь-якому носії, з якого будь-яким способом може бути отримане рухоме зображення». Таким чином, дефініція містить посилання на фактичний матеріал запису — целулоїд або відеокасету, однак не на предмет запису, тобто на те, що записано на целулоїді або відеокасеті. Фільм сам по собі не може

бути драматичним твором, однак може бути записом драматичного твору, оскільки драматичний твір є виключно письмовим твором. Розділ 1(1) і наступні положення ч. 1 закону 1988 року розглядають драматичні твори і фільми окремо. Ця реальна відмінність була визнана у визначенні поняття «драматичний твір» у розділі 48 Закону про авторське право 1956 року, який виключає кінематографічний фільм, на відміну від сценарію для такого фільму. Таким чином, авторське право на драматичний твір виникає з огляду на те, що він зафіксований, проте фільм, що містить запис драматичного твору, драматичним твором не стає» [32].

З початку періоду «Золотої доби» до сучасності Україна перебувала в складі СРСР. Авторсько-правова охорона творів спершу забезпечувалася постановою Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народних Комісарів УСРР «Про авторське право» від 6 лютого 1929 року. Відповідно до п. 4 зазначеної постанови авторське право поширювалося «...на всякий твір літератури, науки й мистецтва, хоч який був би спосіб і форма його створення, та його вартість і призначення, як-ось: ... твори драматичні й музично-драматичні; твори хореографічні і пантоміми, що про постановку їх є вказівки, викладені на письмі або іншим способом; кінематографічні сценарії, кінематографічні постановки; музичні твори з текстом або без тексту (в тому числі музичні твори для супроводу кіно-фільму); малюнки, ілюстрації, твори малювання...; кіно-фільми; фотографічні твори або твори, витворені способами, аналогічними з фотографією тощо» [33]. Пізніше Цивільним кодексом УРСР 1963 року надавалася охорона будь-якому твору, як випущеному, так і не випущеному у світ, проте вираженому в будь-якій об'єктивній формі, що дає змогу відтворити результат творчої діяльності автора [34]. Названі постанова та кодекс оперували поняттям «кінофільм», однак його дефініцію було надано вже в нормативно-правових актах незалежної України. У вказаних актах відбувся також значний розвиток правового регулювання у цій сфері, зокрема поява терміна «аудіовізуальний твір», однак ці аспекти заслуговують на окреме дослідження.

Висновки. Створення «живих» зображень, що здійснювалося з метою проведення наукових експериментів у сфері фізики і математики, зрештою стало точкою відліку для розвитку анімації та кінематографії. Історію розвитку анімації поділяють на шість основних періодів, які закономірно не співпадають з розвитком правової охорони об'єктів, створених способами анімації та кінематографії.

Етапи розвитку анімації як сфери творчої та економічної діяльності розмежовують за критеріями розвитку технологій та економіки, а також пов'язують з розвитком кінематографа через схожість процесу виробництва. Генезис правової охорони анімаційних аудіовізуальних творів складно поділити на етапи через неоднорідність норм законодавства. Водночас можемо окреслити еволюцію підходів до правової охорони, а саме: 1) охорона анімаційного твору (фільму) як драматичного твору; 2) охорона анімаційного твору (фільму) як фотографічного твору; 3) охорона анімаційного твору (фільму) як рухомого зображення; 4) охорона анімаційного твору (фільму) як кінематографічного твору; 5) охорона анімаційного аудіовізуального твору.

Перелік використаних джерел

1. Бурлаков С. Ю. *Кінематографічний твір як об'єкт права інтелектуальної власності: дис ... канд. юрид. наук: 12.00.03. Київ. 2008. 225 с.*
2. Pedro G. Martín *Lights! Camera! Action! How the Lumière brothers invented the movies. National Geographic (2019). URL: <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/creation-of-the-motion-picture-lumiere-brothers> (дата звернення: 23.07.2024).*

-
3. Бендацці Дж. Світова історія анімації. Книга перша: Від початку до Золотої доби. Київ: ArtHuss, 2020. 415 с.
 4. Sadoul G. *Histoire du cinéma*: Georges Sadoul. Paris: JAI LU. 1962. 642 с.
 5. Історія винаходу кінематоскопа. Винахідник і Раціоналізатор. 05.02.2021. URL: <https://vir.uap.ua/history-invention-cinema/> (дата звернення: 23.07.2024).
 6. Kamina P. *Film Copyright in the European Union*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 537 p.
 7. *The United Kingdom: Dramatic Literary Property Act, London (1833)*. Primary Sources on Copyright (1450–1900). URL: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1833&pagenumber=1_1&imagesize=small (дата звернення: 23.07.2024).
 8. *The United Kingdom: Copyright Act, London (1842)*. Primary Sources on Copyright (1450–1900). URL: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1842&pagenumber=1_2&imagesize=small (дата звернення: 23.07.2024).
 9. MacGillivray E. J. *The Copyright Act 1911*. London: Stevens and Sons Limited. 1912. 201 p.
 10. Copinger W. A. *The law of copyright, in works of literature, art, architecture, photography, music and the drama: including chapters on mechanical contrivances and cinematographs*. London: Stevens and Haynes. 1915. 816 p.
 11. *The United Kingdom: Fine Art Copyright Bill (20 March), London (1862)*, Primary Sources on Copyright (1450–1900). URL: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1862j&pagenumber=1_1&imagesize=small (дата звернення: 23.07.2024).
 12. Kawohl F. *Commentary on the German Imperial Copyright Act (1870)*. In: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*. eds. L. Bently & M. Kretschmer. 2008. URL: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_d_1870 (дата звернення: 23.07.2024)
 13. *France: French Literary and Artistic Property Act, Paris (1793)*, Primary Sources on Copyright (1450–1900), eds L. Bently & M. Kretschmer. URL: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_f_1793&pagenumber=1_1&imagesize=middle#TranslationDisplay (дата звернення: 23.07.2024).
 14. Teilmann S. *British and french copyright: a historical study of aesthetic implications*. Department of Comparative Literature University of Southern Denmark. 2004. 226 p.
 15. *Le Droit d'Auteur Organe Mensuel Du Bureau International De L'Union Pour La Protection Des Cœuvres Littéraires Et Artistiques, A Berne. Dix-huitième année. № 6. 1905. P. 69–89*. URL: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/120/wipo_pub_120_1905_06.pdf (дата звернення: 23.07.2024).
 16. *Berne Convention For The Protection Of Literary And Artistic Works of 1886*. URL: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_berne_birpi (дата звернення: 23.07.2024).
 17. Sisterson D. *Magic Wilderness: El Apóstol & Peludópolis*. Skwigly Online Animation Magazine. 2017. URL: <https://www.skwigly.co.uk/magic-wilderness-el-apostol/> (дата звернення: 23.07.2024).
 18. Хроніка поступу анімаційних технологій. Кіноколо. 2000. 7–8. С. 52–63.
 19. *Berlin Act, 1908 Revised Berne Convention For The Protection Of Literary And Artistic Works Berlin Act as of November 13, 1908*. URL: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_berne_birpi (дата звернення: 23.07.2024).
-

-
20. *The United Kingdom: Copyright Act 1911 (An Act to amend and consolidate the- Law relating to Copyright as of 16th December 1911.* URL: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo5/1-2/46/enacted> (дата звернення: 23.07.2024).
 21. *Derclaye E. Research Handbook on the Future of EU Copyright.* URL: <https://ssrn.com/abstract=1316113> (дата звернення: 23.07.2024).
 22. *The USA: An Act To Amend And Consolidate The Acts Respecting Copyright. 1909.* URL: <https://www.copyright.gov/history/1909act.pdf> (дата звернення: 23.07.2024).
 23. *Edison v. Lubin. U.S. District Court — Eastern District of Pennsylvania. 1903.* URL: <https://case-law.vlex.com/vid/edison-v-lubin-36-891131101> (дата звернення: 23.07.2024).
 24. *Kalem Co. v. Harper Brothers, 222 U.S. 55 (1911).* URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/222/55/> (дата звернення: 23.07.2024).
 25. *Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp.v. Bijou Theatre Co. US Court of Appeals for the First Circuit. 1932.* URL: <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/59/70/1471999/> (дата звернення: 23.07.2024).
 26. *The Copyright Act of 1909 (as amended and codified).* URL: https://www.ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/lipa/copyrights/CopyrightAct1909amendedcodified_.pdf (дата звернення: 23.07.2024).
 27. *Milton H. Aronson Motion Picture Copyright. Washington University Law Quarterly. 1940. 25/4. P. 554-572.* URL: <https://journals.library.wustl.edu/lawreview/article/id/2919/> (дата звернення: 23.07.2024).
 28. *Buenos Aires Convention on Literary and Artistic Copyright 1910. WIPO Lex database.* URL: <https://www.wipo.int/wipolex/ru/text/366495> (дата звернення: 23.07.2024).
 29. *Rome Act, 1928 Revised Berne Convention For The Protection Of Literary And Artistic Works Berlin Act as of June 2, 1928.* URL: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_berne_birpi (дата звернення: 23.07.2024).
 30. *Dienstag P., Elster A. Handbuch des Deutschen Theater- Film- Musik- und Artistenrechts. Berlin: Springer, 1932. 547 p.*
 31. *Brussels Act, 1948 Revised Berne Convention For The Protection Of Literary And Artistic Works Berlin Act as of June 26, 1948.* URL: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_berne_birpi (дата звернення: 23.07.2024).
 32. *Norowzian v. Arks Ltd & Anor. The High Court Of Justice Chancery Division. 1998.* URL: <https://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/1998/315.html> (дата звернення: 23.07.2024).
 33. *Про авторське право : постанова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету і Ради Народніх Комісарів УСРР від 06 лютого 1929 р. Збірник законів та розпоряджень Робітничо-Селянського Уряду України.* URL: <https://t.ly/куВис> (дата звернення: 29.07.2024).
 34. *Цивільний кодекс Української РСР від 18 липня 1963 р.* URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1540-06#Text> (дата звернення: 23.07.2024).

Oleksandr Tkach

PhD student of the Intellectual Property Scientific Research Institute of the National Academy of Legal Sciences of Ukraine

Genesis of legal protection of animated audiovisual works

The article is devoted to studying of the history of legal protection of animated audiovisual works in the course of development of technologies for production of such works. The author establishes that the creation of 'live' images, which was carried out to conduct sci-

entific experiments in physics and mathematics, eventually became the starting point for the development of animation and cinematography.

The history of animation is divided into six main periods. These periods naturally do not coincide with the stages of development of legal protection of objects created by animation and cinematography. It is determined that the stages of animation development as a field of creative activity and a business area are distinguished by the criteria of technology and economic development. They are also associated with the development of cinematography due to the similarity of the production process. The conclusions reflect that it is difficult to divide the genesis of the legal protection of animated audiovisual works into stages due to the diversity of legal provisions in different jurisdictions.

Using the example of the evolution of national legislation of certain countries of the world and the provisions of the Berne Convention, the article reveals theoretical approaches to the legal protection of animated audiovisual works. The article provides an overview of the following approaches: 1) protection of a cinematographic work (film) as a dramatic work if it is original and does not infringe the rights of the authors of dramatic works on which it was created; 2) protection of an animated work (film) as a photographic work, according to which protection is provided for a cinematographic work that does not have any features of originality; 3) protection of an animated work (film) as a moving image, which is inherent in US law; 4) protection of an animated work (film) as a cinematographic work, which provides for the protection of such a work as a separate object; 5) protection of an animated audiovisual work, which is a new approach to legal protection.

It is concluded that the reason for the diversity of terminology such as cinematographic work, film, moving image, and audiovisual work in modern legislation is the result of the historical ambiguity of approaches to legal protection of this type of work.

Keywords: copyright, animation, cinematography, audiovisual work

*Рекомендовано відділом авторського права і суміжних прав
НДІ інтелектуальної власності (протокол № 7 від 24.07.2024 р.)*

Подано / Submitted: 30.07.2024
Прийнято до публікації / Accepted: 02.08.2024