

Оригинальная статья / Original article

УДК 347.786

<https://doi.org/10.21869/2223-1501-2026-16-3-102-118>

Эфемерность спектакля как проблема объективной формы в авторском праве

Т.Д. Тетерин¹✉

¹Московский государственный институт международных отношений (университет) МИД России
пр. Вернадского, д. 76, г. Москва 119454, Российская Федерация

✉ e-mail: black_grouse@mail.ru

Резюме

Актуальность. Эфемерность театрального спектакля традиционно рассматривается как препятствие для признания режиссерской постановки объектом авторско-правовой охраны. В отличие от произведений, закрепленных на материальном носителе, спектакль существует в живом исполнении, изменяется от показа к показу и зависит от актерских, пространственных, временных и зрительских факторов. В связи с этим требуется уточнение критерия объективной формы применительно к сценическому произведению.

Цель – обосновать подход, при котором объективная форма спектакля определяется не через обязательную материальную фиксацию, а через возможность выявления устойчивой, узнаваемой и доказуемой системы режиссерских решений.

Задачи: раскрыть основные проявления эфемерности спектакля и их значение для авторско-правовой квалификации; показать эволюцию критерия объективной формы от материальной фиксации к идентифицируемости произведения; систематизировать модели объективирования сценического произведения и определить их применимость к режиссерской постановке.

Методология. В исследовании применялись общенаучные и специальные юридические методы: анализ, синтез, индукция, дедукция, формально-юридический, сравнительно-правовой и историко-правовой.

Результаты. Установлено, что изменчивость живого исполнения не свидетельствует об отсутствии объективной формы спектакля. Такая форма может выражаться в устойчивой постановочной структуре, включающей композицию сценического действия, мизансцены, темпоритм, световые, звуковые, пластические и пространственные решения, а также порядок их взаимодействия во времени и в пространстве. Выделены две модели объективирования сценического произведения: фиксационная и функциональная. Показано, что режиссерский сценарий и видеозапись обладают доказательственным значением, но не должны рассматриваться как обязательные условия охраноспособности постановки.

Выводы. Функциональная модель позволяет учитывать живую природу театра и одновременно сохранять юридическую определенность. Авторско-правовая охрана должна распространяться не на идею, стиль, метод или отдельное исполнение, а на конкретную, внешне выраженную, узнаваемую и доказуемую систему сценических решений, позволяющую отличить постановку от иных сценических воплощений.

Ключевые слова: авторское право; охраноспособность; театрально-зрелищное представление; режиссер-постановщик; объективная форма; эфемерность; фиксация.

Конфликт интересов: Автор декларирует отсутствие явных и потенциальных конфликтов интересов, связанных с публикацией настоящей статьи.

Для цитирования: Тетерин Т.Д. Эфемерность спектакля как проблема объективной формы в авторском праве // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: История и право. 2026. Т. 16, № 3. С. 102–118. <https://doi.org/10.21869/2223-1501-2026-16-3-102-118>.

Поступила в редакцию 07.05.2026

Принята к публикации 02.06.2026

Опубликована 30.06.2026

The ephemerality of theatrical performance as a problem of objective form in copyright law

Timofei D. Teterin¹✉

¹ MGIMO University

76 Vernadskogo Ave., Moscow 119454, Russian Federation

✉e-mail: black_grouse@mail.ru

Abstract

Relevance. The ephemerality of theatrical performance is traditionally regarded as an obstacle to recognizing a stage director's production as an object of copyright protection. Unlike works fixed on a material medium, a theatrical performance exists through live performance, changes from one presentation to another, and depends on acting, spatial, temporal, and audience-related factors. This makes it necessary to clarify the criterion of objective form as applied to stage works.

Purpose. To substantiate an approach under which the objective form of a theatrical performance is determined not through mandatory material fixation, but through the possibility of identifying a stable, recognizable, and provable system of directorial decisions.

Objectives. To identify the principal manifestations of the ephemerality of theatrical performance and their significance for copyright qualification; to demonstrate the evolution of the criterion of objective form from material fixation to the identifiability of a work; to systematize the models of objectification of a stage work and determine their applicability to a stage director's production.

Methodology. The study employs general scientific and special legal methods: analysis, synthesis, induction, deduction, as well as formal legal, comparative legal, and historical legal methods.

Results. The study establishes that the variability of live performance does not indicate the absence of an objective form of a theatrical performance. Such a form may be expressed in a stable staging structure, including the composition of stage action, *mise-en-scène*, tempo-rhythm, lighting, sound, plastic, and spatial decisions, as well as the order of their interaction in time and space. Two models of objectification of a stage work are identified: the fixation model and the functional model. It is shown that a director's script and a video recording have evidentiary value but should not be regarded as mandatory conditions for the copyrightability of a production.

Conclusion. The functional model makes it possible to account for the living nature of theatre while preserving legal certainty. Copyright protection should extend not to an idea, style, method, or individual performance, but to a specific, externally expressed, recognizable, and provable system of stage decisions that makes it possible to distinguish one production from other stage embodiments.

Keywords: copyright law; copyrightability; theatrical performance; stage director; objective form; ephemerality; fixation.

Conflict of interest: The Author declare the absence of obvious and potential conflicts of interest related to the publication of this article.

For citation: Teterin T.D. The ephemerality of theatrical performance as a problem of objective form in copyright law. *Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya i pravo* = *Proceedings of the Southwest State University. Series: History and Law*. 2026;16(3):102–118. (In Russ.) <https://doi.org/10.21869/2223-1501-2026-16-3-102-118>.

Received 07.05.2026

Accepted 02.06.2026

Published 30.06.2026

Введение

Эфемерность традиционно рассматривается как одно из ключевых препятствий для признания спектакля объектом авторских прав. В отличие от большинства произведений литературы, науки и

искусства форма выражения театральной постановки неотделима от исполнения и актуализируется в живом сценическом действии. Каждый новый показ неизбежно варьируется: меняются интонации, темпоритм, распределение смысловых

акцентов, пластика, актерские и зрительские реакции. На первый взгляд именно эта изменчивость вступает в противоречие с требованием объективной формы, являющимся одним из ключевых критериев охраноспособности в авторском праве.

Однако подобная постановка вопроса содержит методологическую ловушку. Эфемерность спектакля свидетельствует не об отсутствии формы, а о специфическом способе ее выражения. Театральная постановка не существует как неподвижный материальный объект, но это не означает, что она растворяется в каждом отдельном исполнении. Напротив, повторяемость спектакля как театрального события предполагает наличие определенной постановочной структуры, благодаря которой зритель воспринимает очередной показ как один и тот же спектакль, а не как новое произведение, случайно созданное на основе драматического текста.

Как отмечается в доктрине, объективная форма прежде всего предполагает выход результата творчества за пределы внутреннего замысла автора и его доступность восприятию третьих лиц¹. Отсюда вытекает основной тезис: объективная форма сценического произведения должна определяться не через обязательную материальную фиксацию, а через функциональный аспект, позволяющий установить, выполняет ли конкретная постановочная форма те задачи, ради которых авторское право вообще обращается к объективной форме: внешнее выражение результата творчества, его идентификацию, отделение охраняемой формы от неохраняемых идей и доказывание границ охраны в случае спора.

Научная новизна исследования состоит в обосновании функционального подхода к объективной форме спектакля. В отличие от фиксационной модели, связывающей охраноспособность сцениче-

ского произведения с его закреплением в режиссерском сценарии или видеозаписи, предлагаемый подход позволяет определять объективную форму через устойчивую, узнаваемую и доказуемую систему режиссерских решений. Цель настоящей статьи состоит в обосновании возможности авторско-правовой квалификации спектакля как сценического произведения, выраженного в объективной форме, без признания материальной фиксации обязательным условием его охраноспособности.

Методология

Методологическую основу исследования составили общенаучные и специальные юридические методы познания. Метод анализа использован для выделения отдельных проявлений эфемерности спектакля: вариативности актерского исполнения, импровизационности, участия зрителя и зависимости сценической формы от развития действия во времени. Метод синтеза позволил объединить указанные признаки в общее представление о спектакле как повторяемой, но изменчивой художественной форме.

Формально-юридический метод применялся для определения содержания критерия объективной формы в российском авторском праве, а также для выявления значения положений о повторном публичном исполнении и узнаваемости постановки. Сравнительно-правовой метод использован для сопоставления российских, международных и зарубежных подходов к фиксации, объективной форме и охраноспособности сценических произведений. Историко-правовой метод позволил показать эволюцию критерия объективной формы от формальных способов удостоверения произведения к более гибкому критерию его идентифицируемости.

Применение указанных методов позволило выделить две модели объективирования сценического произведения – фиксационную и функциональную, а

¹ Витко В.С. Понятие формы произведения в авторском праве. М.: Статут, 2020. С. 139–140.

также определить их значение для авторско-правовой квалификации режиссерской постановки.

Результаты и их обсуждение

Эфемерность спектакля

Критерий объективной формы позволяет отделить охраняемый объект от идей и установить границы произведения как результата интеллектуальной деятельности. В отношении режиссерской постановки применение этого критерия осложняется тем, что спектакль раскрывается через живое исполнение и характеризуется относительной неустойчивостью в пространстве и во времени. М. Хаммарен отмечает, что это является одним из доводов против признания режиссерской постановки самостоятельным объектом охраны, т. к. затрудняет отделение режиссерского вклада от творческих достижений исполнителей и иных участников постановочного процесса [1, с. 69–70].

Для обозначения указанной особенности Е.М. Тиллинг и Ю.А. Тясто используют понятие «эфемерности» [2, с. 63]. Прежде всего эфемерность проявляется в неизбежной вариативности исполнения. Даже при сохранении постановочного ядра спектакля актерская игра не воспроизводится тождественно из показа в показ: меняются интонации, динамика, паузы, пластика и эмоциональные реакции. Живой актер не является техническим средством воспроизведения постановочной партитуры, и именно поэтому театр не может быть описан по модели фонограммы или кинематографического кадра.

Иной аспект эфемерности лежит в плоскости импровизаций, когда наполнение отдельных эпизодов зависит от ситуационной реакции актера на реплики и действия партнеров. Вместе с тем такая импровизационность не всегда выходит за пределы постановочной формы, поскольку сама ее возможность нередко продиктована режиссерским решением и согласуется со сценической задачей акте-

ра. Это соотносится с системой К.С. Станиславского, согласно которой актер действует в «предлагаемых обстоятельствах»¹: импровизация возможна, но в пределах, заданных драматургическим замыслом и постановочной концепцией.

Нельзя обойти стороной и зрительские импровизации, особенно в иммерсивных спектаклях, где развитие действия внешне зависит от реакции публики. Однако в большинстве случаев речь идет не о полной открытости произведения, а о заранее сконструированном диапазоне допустимых поворотов. Как отмечают Е.М. Тиллинг и Ю.А. Тясто, режиссер способен создавать «иллюзию свободы у зрителя» и использовать интерактивность как особый художественный прием [2, с. 69]. Следовательно, участие зрителя далеко не всегда разрушает постановочную форму; напротив, оно может быть заранее встроено в нее как переменный, но управляемый элемент.

Наконец, эфемерность проявляется в том, что спектакль существует в режиме реального времени и воспринимается не одномоментно, а по мере развития сценического действия. В результате значение приобретают не столько изолированные элементы постановки, сколько их связность и динамика: порядок и логика смены сцен, темпоритм, паузы, распределение акцентов, взаимодействие актеров друг с другом, реквизитом, декорациями, светом и звуковым сопровождением. Именно такая структура делает форму спектакля зависимой от исполнения и затрудняет ее описание как устойчивого объекта, сохраняющего неизменность при каждом новом показе. Как справедливо констатирует Д. Стайн: «...каждый элемент сценического действия эфемерен, а не закреплён в осязаемой форме» [3, с. 1579].

Ввиду названных аспектов эфемерности в юридической литературе встре-

¹ Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М.: АСТ, 2025. 480 с.

чается позиция, согласно которой каждый новый показ режиссерской постановки представляет собой самостоятельное произведение. О.А. Рузакова и С.П. Степкин рассматривают это обстоятельство как препятствие для причисления спектакля к объектам авторских прав и как основание для ограничения правового режима смежно-правовой охраной¹. Однако, если каждое исполнение спектакля признавать самостоятельным произведением, право фактически утрачивает способность объяснить театральную репертуарность: один и тот же спектакль ставится, возобновляется, переносится на другую сцену, исполняется разным актерским составом, но при этом сохраняет художественную идентичность и связь с конкретным режиссером-постановщиком. В развитие этой аргументации С.П. Гришаев указывает, что деятельность театрального постановщика по своей природе сопоставима с творчеством режиссера аудиовизуального произведения и не может быть сведена к обычному исполнительству [4, с. 11].

Поэтому более убедительным выглядит различие постановочной формы и исполнительского воплощения. Такое разграничение согласуется с позицией И.А. Близнеца и Ю.И. Вахитовой, которые обращают внимание, что творческий результат режиссера проявляется в создании самостоятельной постановочной формы, сохраняющей значение за пределами конкретного показа [5, с. 12]. В этом смысле спектакль напоминает повторяемую художественную конструкцию, существующую в серии эфемерных публичных исполнений.

Эволюция критерия объективной формы: от материальной фиксации к идентифицируемости

Исторически критерий объективной формы произведения развивался как

юридический инструмент, позволяющий вывести результат творчества за пределы внутреннего замысла автора, сделать его доступным для восприятия третьих лиц и очертить границы охраны. Поэтому в ранних моделях авторского права объективная форма нередко отождествлялась с фиксацией: запись, регистрация, депонирование или иное закрепление произведения рассматривались как наиболее удобный способ удостоверить его существование.

На международном уровне связь объективной формы с фиксацией не является абсолютной. Бернская конвенция по охране литературных и художественных произведений от 9 сентября 1886 г. (далее – Бернская конвенция) относит к литературным и художественным произведениям, в частности, драматические, музыкально-драматические, хореографические произведения и пантомимы независимо от способа и формы их выражения. Одновременно п. 2 ст. 2 Бернской конвенции допускает, чтобы национальное законодательство предписывало фиксацию произведений или их отдельных категорий в материальной форме². Тем самым наднациональное регулирование оставляет пространство между двумя полюсами: моделью фиксации, при которой охрана зависит от закрепления произведения, и более гибким подходом, где решающим становится выражение творческого результата вовне.

Российское право прошло характерный путь от формализованных способов к отказу от обязательной фиксации. Так, комментируя дореволюционное законодательство, К.П. Победоносцев указывал, что вплоть до 1911 г. для возникновения охраны художественного произведения автор должен был «предъявить и записать свое произведение у маклера или у

¹ Право интеллектуальной собственности: учеб. Т. 2: Авторское право / под общ. ред. Л.А. Новоселовой. М.: Статут, 2017. С. 196–232.

² Бернская конвенция по охране литературных и художественных произведений от 9 сентября 1886 г. // WIPO Lex. URL: <https://www.wipo.int/wipolex/en/text/283698> (дата обращения: 22.04.2026).

нотариуса, с подробным описанием сюжета, взять выписку и известить Академию художеств»¹. В таком подходе объективная форма понималась прежде всего как внешнее удостоверение существования произведения.

В советский период требование объективной формы было сформулировано более гибко, однако не утратило связи с фиксацией. В соответствии со ст. 475 ГК РСФСР 1964 г. произведение должно было быть выражено в форме, «позволяющей воспроизводить результат творческой деятельности автора». Хотя законодатель прямо относил к таким формам публичное произнесение и исполнение, хореографические произведения и пантомимы признавались охраноспособными лишь при условии их письменного или иного изложения², что свидетельствовало о сохранении формалистического элемента в регулировании.

Окончательный отказ от обязательной фиксации был осуществлен с принятием Основ гражданского законодательства 1991 г.³ и получил развитие в действующем праве. В силу пп. 3 и 4 ст. 1259 Гражданского кодекса Российской Федерации (далее – ГК РФ) произведение охраняется при выражении его в любой объективной форме, включая устное произнесение и исполнение, а соблюдение дополнительных формальностей не требуется⁴. Тем самым объективная форма в

современном российском праве понимается не как наличие предварительной записи, а как такое выражение творческого результата, которое делает его доступным для восприятия третьими лицами.

Английское право также претерпело эволюцию в понимании объективной формы произведения. Не отрицая связь драматического произведения с текстом, Закон о драматической литературной собственности 1833 г. (*Dramatic Literary Property Act 1833*) придал самостоятельное значение публичному представлению пьес и наделил драматургов исключительным правом разрешать их исполнение⁵.

Современная английская модель оформилась значительно позднее в виде требования формальной записи: по Закону об авторском праве, промышленных образцах и патентах (*Copyright, Designs and Patents Act 1988*) авторское право на литературные, драматические и музыкальные произведения возникает лишь «после того, как произведение записано – письменно или иным способом». При этом s. 3(3) прямо допускает, что запись может быть сделана не только автором, но и третьим лицом, поэтому решающим становится не наличие материального носителя как такового, а возможность объективно определить содержание произведения и очертить границы его охраны⁶. Такой подход подтверждается и судебной практикой: Апелляционный суд Англии и Уэльса, рассматривая спор *Wright v BTC Core* о правовой охране формата файлов биткойна (*bitcoin file format*), указал, что произведение нельзя отождествлять с фиксацией, поскольку

¹ Победоносцев К.П. Курс гражданского права. Ч. 1: Вотчинные права. М.: Статут, 2002. С. 708.

² Гражданский кодекс РСФСР: [утв. Верховным Советом РСФСР 11 июня 1964 г.] // Ведомости Верховного Совета РСФСР. 1964. № 24, ст. 407.

³ Основы гражданского законодательства Союза ССР и республик: [утв. Верховным Советом СССР 31 мая 1991 г. № 2211-1 // Ведомости Съезда Народных депутатов и Верховного Совета СССР. 1991. № 26, ст. 733.

⁴ Гражданский кодекс Российской Федерации. Часть четвертая от 18 декабря 2006 г. № 230-ФЗ // Собр. законодательства Рос. Федерации. 2006. № 52, ч. 1, ст. 5496.

⁵ *Dramatic Literary Property Act 1833*, 3 & 4 Will. IV c. 15 // *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*. URL: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?Id=record_uk_1833 (дата обращения: 22.04.2026).

⁶ *Copyright, Designs and Patents Act 1988*, c. 48. Section 3 // *Legislation.gov.uk: site*. URL: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/section/3> (дата обращения: 22.04.2026).

авторское право защищает его как нематериальный результат, тогда как запись выполняет вспомогательную функцию – делает произведение идентифицируемым и доказуемым¹.

Право США также считает фиксацию ключевым критерием охраноспособности. В ходе реформы 1976 г. этот критерий был тщательно проанализирован на примере хореографии и пантомим [6, с. 943–949]. Дело в том, что до Закона об авторском праве США 1976 г. (*Copyright Act of 1976*) указанные объекты не имели ясного самостоятельного статуса. Исследование Бюро авторского права США показало, что применительно к хореографии требовалось решить две взаимосвязанные задачи: с одной стороны, учесть ее телесно-исполняемый характер как искусства, основанного на движениях танцоров, с другой – отграничить охраняемую хореографическую форму от повседневных танцевальных движений².

Итогом этой дискуссии стало включение в Закон об авторском праве США 1976 г. понятия *fixation*: произведение считается зафиксированным, если его воплощение в экземпляре или фонограмме является достаточно «постоянным или стабильным, чтобы его можно было воспринимать, воспроизводить или иным образом передавать в течение периода более чем кратковременной продолжительности». Однако это не означает, что американское право полностью игнорирует специфику живого исполнения. § 101 Закона об авторском праве прямо признает объектом охраны «произведения, состоящие из звуков, изображений

или их сочетания <...>, если их фиксация осуществляется одновременно с передачей»³. При этом понятие «кратковременности» трактуется расширительно: чтобы стать охраноспособным, произведению достаточно удовлетворить требование сиюминутной фиксации. Главное, чтобы его можно было воспринять органами чувств, а затем воспроизвести [7, с. 261]. В объяснительной записке Конгресс США конкретизировал, что охрана распространяется в том числе на произведения, которые достигают зрителя в незафиксированном виде, но при этом могут быть записаны⁴.

В этом контексте особое значение имеет дело *Martha Graham School and Dance Foundation v. Martha Graham Center*. Спор касался принадлежности прав на танцевальные произведения Марты Грэм, созданные в разные периоды ее творческой деятельности. Само существование такого спора показывает, что произведение исполнительских искусств мыслится как самостоятельный объект, отличный от конкретного исполнения и сохраняющий свою идентичность после смерти автора или изменения состава исполнителей⁵. Это обстоятельство принципиально для авторско-правовой судьбы сценических произведений в США: форма спектакля может быть нестабильной в каждом отдельном показе, но при этом сохранять художественную ценность как произведение.

³ Copyright Act of 1976, 17 U.S.C. § 101 // Legal Information Institute: site. URL: <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/101> (дата обращения: 22.04.2026).

⁴ H.R. Rep. No. 94-1476, at 52 (1976) // Copyrightgov: site. URL: https://www.copyright.gov/history/law/clrev_94-1476.pdf (дата обращения: 22.04.2026).

⁵ *Martha Graham School and Dance Foundation, Inc. v. Martha Graham Center of Contemporary Dance, Inc.*, 224 F. Supp. 2d 567 (S.D.N.Y. 2002) // Justia V.S. Law: site. URL: <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp2/224/567/2489974/> (дата обращения: 22.04.2026).

¹ *Wright and Others v BTC Core and Others* [2023] EWCA Civ 868. Judgment of 20 July 2023 // Courts and Tribunals Judiciary: site. URL: <https://www.judiciary.uk/wp-content/uploads/2023/07/Wright-v-BTC-Core-judgment-200723.pdf> (дата обращения: 22.04.2026).

² Copyright Office Study No. 28. Copyright in Choreographic Works. Washington: United States Copyright Office, 1961. P. 93, 102–104. (дата обращения: 22.04.2026).

Французское право традиционно иллюстрирует смешанную модель. С одной стороны, Закон от 13 января 1791 г. о театральные представлениях (*Loi du 13 janvier 1791 relative aux spectacles*)¹ и Закон от 19 июля 1793 г. о правах собственности авторов произведений всякого рода, композиторов, живописцев и рисовальщиков (*Loi du 19 juillet 1793 relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs*)² сформировали основы французской концепции *droit d'auteur*, исходящей из особой связи произведения с личностью автора. В рамках данного подхода произведение воспринималось не только как объект имущественного оборота, но и как результат индивидуального творческого самовыражения.

С другой стороны, Закон Франции от 11 марта 1957 г. о литературной и художественной собственности (*Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique*) относил к числу охраняемых произведений хореографию и пантомиму только при условии, что их сценическая реализация (*mise en œuvre*) зафиксирована письменно или иным способом³. Тем самым французский законодатель признавал возможность авторско-правовой охраны сценического творчества, но требовал объективировать его воплощение во внешне воспринимаемой форме.

Действующий Кодекс интеллектуальной собственности (*Code de la propriété intellectuelle*) продолжает задавать противоречивые нормативные ориентиры. Так, согласно ст. L112-2, хореографические произведения, цирковые номера, трюки и пантомимы признаются объектами авторских прав лишь при условии их фиксации письменно или иным способом, в то время как ст. L112-1 закрепляет принцип охраны произведений независимо от формы их выражения⁴.

Германская авторско-правовая традиция развивалась иначе, смещая акцент на творческий характер результата интеллектуальной деятельности. Ранее регулирование было построено фрагментарно: Закон от 19 июня 1901 г. о праве автора на произведения литературы и музыки (*Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst*)⁵ и Закон от 9 января 1907 г. о праве автора на произведения изобразительного искусства и фотографии (*Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie*)⁶ классифицировали произведения по видам, но не выделяли универсальных критериев охраноспособности произведений.

Действующий Закон об авторском праве Германии (*Urheberrechtsgesetz*) объединил прежние режимы и закрепил более общую конструкцию произведения.

¹ Loi du 13 janvier 1791 relative aux spectacles // Légifrance: site. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070723/> (дата обращения: 22.04.2026).

² Loi du 19 juillet 1793 relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs // Légifrance: site. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000668099/> (дата обращения: 22.04.2026).

³ Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique // Légifrance: site. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000315384/> (дата обращения: 22.04.2026).

⁴ Code de la propriété intellectuelle. Articles L112-1, L112-2 // Légifrance: site. URL: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006161634/ (дата обращения: 22.04.2026).

⁵ Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901 // Wikisource: site. URL: https://de.wikisource.org/wiki/Gesetz_betreffend_das_Urheberrecht_an_Werken_der_Literatur_und_der_Tonkunst (дата обращения: 22.04.2026).

⁶ Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907 // Gesetze im Internet: site. URL: <https://www.gesetze-im-internet.de/kunsturhg/> (дата обращения: 23.04.2026).

Согласно § 2, к охраняемым произведениям относятся, в частности, словесные, музыкальные, пантомимические произведения, включая хореографию, произведения изобразительного искусства, фотографии, фильмы и научно-технические изображения. При этом § 2 Abs. 2 устанавливает общий критерий: произведениями признаются только личные интеллектуальные творения (*persönliche geistige Schöpfungen*)¹. Р. Эггерт комментирует, что такое творчество предполагает не только наличие интеллектуального содержания, но и его представление в форме, доступной чувственному восприятию².

Как показывает ретроспектива и сопоставление правовых порядков, понимание объективной формы во многом эволюционировало: если более ранние модели связывали охраноспособность с обязательной записью и формальным подтверждением существования произведения, то современное право часто предлагает гибкий подход: достаточно, чтобы произведение существовало в форме, при которой его можно распознать как результат творческого выбора, отличить от идей и очертить границы охраны.

Модели объективирования сценического произведения

Современное право не выработало единого подхода к объективированию сценического произведения. Это связано с эфемерной природой театрального искусства, синтетической формой постановки и ее существованием на пересечении нескольких правовых категорий:

¹ Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz). § 2 // Gesetze im Internet: site. URL: https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_2.html (дата обращения: 23.04.2026).

² Eggert R. *Persönliche geistige Schöpfung* // Spektrum Lexikon der Kartographie und Geomatik. 2001. URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/kartographie-geomatik/persoelliche-geistige-schoepfung/3840> (дата обращения: 22.04.2026).

драматического произведения, актерского исполнения, хореографии и аудиовизуальной записи [8, с. 37]. Отсюда возникает риск либо чрезмерно расширить охрану сценического произведения, включив в нее чужие или неохраемые элементы, либо, напротив, полностью растворить постановку в тексте пьесы, исполнении актеров или видеозаписи отдельного показа.

Сравнительно-правовой материал позволяет выделить две модели объективирования сценической формы. Первую модель можно назвать «фиксационной» — она исходит из того, что эфемерность спектакля должна преодолеваться через закрепление постановки на устойчивом носителе: в режиссерском сценарии или видеозаписи. Вторую модель предлагается назвать «функциональной», т. к. она нацелена на поиск устойчивых и доказуемых элементов, позволяющих спектаклю оставаться узнаваемым для театральной публики.

Фиксационная модель. В условиях эфемерности доктрина и практика традиционно обращаются к двум способам объективирования сценической постановки: режиссерскому сценарию и видеозаписи. Оба способа имеют очевидную доказательственную ценность, но ни один из них не может рассматриваться как обязательное условие существования постановки.

Еще в 1955 г. М.В. Гордон указывал на возможность распространения авторско-правовой охраны на режиссерские сценарии, подробно фиксирующие интонации, движения актеров, световое и музыкальное оформление спектакля³. В зарубежной доктрине аналогичную позицию занимает К. Галлия, подчеркивающий, что детализированный сценарий способен достаточно точно воспроизвести режиссерскую концепцию [7, с. 261]. Более того, в решении по делу *Micro Star*

³ Гордон М.В. Советское авторское право. М.: Госюриздат, 1955. С. 199–207.

v. *FormGen Inc.* судья Козинский рассуждал, что «описательной фиксации» вполне достаточно, чтобы произведение было признано охраняемым. Мелодия считается зафиксированной в нотной записи, а пантомима – если она «описана с достаточной степенью детализации, чтобы исполнить произведение по этому описанию»¹. Точно так же и сценическая постановка может воспроизводиться по режиссерской экспликации, а потому заслуживает авторско-правового статуса.

Однако в современной цивилистике преобладает скепсис в отношении юридической природы таких документов. Так, А.О. Радоминова справедливо отмечает, что монтажно-постановочное описание носит промежуточный, технический характер и не является самостоятельной целью режиссерской деятельности². К тому же, как указывает и М. Ливингстон, режиссеры часто работают в режиме творческих порывов: идеи возникают в процессе репетиций и немедленно переводятся в сценическое действие без должного письменного закрепления [9, с. 445]. Наблюдения Дж. Максвелл, основанные на анализе судебных споров, демонстрируют, что фиксация лишь части указаний затрудняет оценку фактического объема режиссерского вклада [10, с. 402]. В то же время документирование всех постановочных решений на практике приводит к чрезмерной формализации творческого процесса.

Дополнительную проблему создает вопрос о предмете охраны. По замечанию Д. Стайн, регистрация режиссерского сценария обеспечивает охрану текста как литературного произведения, но не самой

постановки. В результате охране подлежит форма письменного изложения спектакля, в то время как сама сценическая концепция остается вне правового контура [3, с. 1589]. Подтверждает это видение дело *Gutierrez v. DeSantis*, связанное с нарушением авторских прав на постановку мюзикла *The Most Happy Fella*³. В материалах дела сохранилась позиция Бюро авторского права США в отношении экспликации, зарегистрированной режиссером Дж. Гутьеррезом: «Описание сценических указаний в заявке [на регистрацию] отнюдь не подразумевает охрану <...> предписываемых действий. Объектом авторско-правовой охраны по данной заявке выступает текст режиссерского сценария. Мы рассматриваем это как притязание на сам текст» [11, с. 124].

Дж. Талати обращает внимание на высказывавшуюся в американской доктрине критику позиции Бюро авторского права США. По мнению ряда авторов, противоречивым выглядит признание сценических указаний зафиксированными в форме литературного авторства при одновременном отказе распространять охрану на действия, предписанные таким текстом. В качестве аргумента приводится аналогия с хореографическими нотациями, охрана которых традиционно связывается не только с записью движения, но и с самим движением, воспроизводимым на ее основе [12, с. 247–248].

В качестве альтернативы режиссерскому сценарию традиционно предлагается видеофиксация спектакля. Однако по своей сути она тяготеет к аудиовизуальному произведению, что означает возникновение второго охраняемого объекта наряду с самой сценической постановкой. Это в полной мере подтверждается российской судебной практикой. Так, в По-

¹ *Micro Star v. FormGen Inc.*, 154 F.3d 1107 (9th Cir. 1998) // *Madisonian*: site. URL: <https://madisonian.net/downloads/copyright/microstar.pdf/> (дата обращения: 24.04.2026).

² Радоминова А.О. Гражданско-правовое регулирование создания и использования аудиовизуальных произведений (история и современность): дис. ... канд. юрид. наук. М., 2012. С. 45.

³ *Gutierrez v. DeSantis*, No. 95-1949 (S.D.N.Y., filed Mar. 22, 1995). См. также: Stein D.S. “Every Move That She Makes”: Copyright Protection for Stage Directions and the Fictional Character Standard // *Cardozo Law Review*. 2013. Vol. 34, no. 4. P. 1591.

становлении Суда по интеллектуальным правам по делу № А40-11947/2019 рассматривался вопрос о том, являлся ли М.Н. Задорнов обладателем исключительного права на записи собственных концертов. В ходе судебных мероприятий выяснилось, что сатирик был единственным исполнителем, сценаристом, режиссером-постановщиком не только театрально-зрелищного мероприятия, но и аудиовизуального произведения, получившегося в результате видеофиксации шоу¹.

Тем не менее континентальная традиция авторского права исходит из того, что охрана произведения не должна ставиться в зависимость от создания дополнительного результата интеллектуальной деятельности. В этой связи можно выдвинуть идею технической видеофиксации, лишенной творческого вклада, – это позволяет зафиксировать сценический результат, не создавая дополнительный объект авторских прав. Для реализации предложенной схемы можно опереться на положения абз. 5 ст. 80 постановления Пленума Верховного Суда РФ от 23 апреля 2019 г. № 10 «О применении части четвертой ГК РФ», который гласит, что объекты, созданные благодаря техническому оборудованию, но без творческих усилий со стороны человека, не подлежат охране механизмами авторского права. В качестве примера приводится съемка в автоматическом режиме с использованием камер видеонаблюдения². Аналогичным образом театр может быть оснащен специальной камерой, которая осуществ-

ляет исключительно техническую фиксацию спектаклей с целью придать им охраноспособный статус. Развивая эту мысль, К. Герреро отмечает, что в США подобные записи могли бы депонироваться в архиве публичной библиотеки без доступа посетителей, что минимизировало бы риск нарушения исключительных прав на видео в случае его признания аудиовизуальным произведением [11, с. 125–126].

В то же время нельзя обойти стороной замечание Дж. Максвелл, которая уверена, что в отсутствие режиссерского сценария судья, малосведущий в вопросах сценического искусства, не сможет по достоинству оценить видеозапись на предмет творческого вклада постановщика, а это со всей очевидностью повлияет на исход авторско-правового спора [10, с. 402]. Скептически к видеозаписям относится и Б. Фримал: он полагает, что такой способ фиксации искажает восприятие спектакля и не позволяет суду доподлинно выяснить, в чем конкретно состоит нарушение авторских прав режиссера-постановщика [13, с. 1036].

Таким образом, фиксационная модель не решает проблему эфемерности спектакля без существенных издержек. Режиссерский сценарий рискует подменить постановку ее текстовым описанием, а видеозапись – отдельным показом или самостоятельным аудиовизуальным произведением. Поэтому режиссерскую экспликацию и запись следует рассматривать не как условия охраноспособности сценической формы, а как доказательства, позволяющие установить ее содержание. В этой связи назревает необходимость в альтернативной модели, которая должна учитывать доказательственную ценность фиксации, но не сводить объективную форму спектакля к созданию материального носителя.

Функциональная модель. Как было сказано ранее, развитие авторского права движется в сторону отказа от избыточной формализации. В отношении спектакля

¹ Постановление Суда по интеллектуальным правам от 18 декабря 2019 г. по делу № А40-11947/2019 // Картотека арбитражных дел: сайт. URL: <https://kad.arbitr.ru/Card/6d287f02-ff91-4b3f-83af-17eb8294d8ce> (дата обращения: 24.04.2026).

² О применении части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации: постановление Пленума Верховного Суда РФ от 23 апр. 2019 г. № 10 // Бюл. Верховного Суда Рос. Федерации. 2019. № 7.

такой сдвиг особенно важен: его форма проявляется в живом сценическом действии и не сводится к фиксации на материальном носителе. В этой связи эффективным видится подход, при котором объективная форма спектакля устанавливается не через обязательную запись, а через возможность выявления и воспроизведения постановки как узнаваемой режиссерской конструкции. Речь идет о «структурном ядре» спектакля: последовательности сценических блоков и их внутренней логике, опорных пространственных конфигурациях и ключевых мизансценах, устойчивых световых и звуковых решениях, а также композиционных акцентах.

Функциональная модель базируется на нескольких взаимосвязанных элементах. Первый из них – это идентифицируемость постановочного объекта. Л. Лорен справедливо показывает, что исторически идентификационную функцию выполняло требование материальной фиксации – оно позволяло понять, какой именно объект заявлен в качестве охраняемого [6, с. 939–949]. Сегодня определение границ охраны произведения значительно упростилось, что прослеживается в решении Суда ЕС *Levola Hengelo*: объекту авторско-правовой охраны достаточно такого выражения, которое позволит его идентифицировать с достаточной точностью и объективностью, даже если соответствующая форма не является постоянной. Для театральнo-зрелищного представления это означает, что вариативность каждого отдельного показа не отменяет наличие объективной формы. Юридически значимо не точное воспроизведение спектакля, а возможность отличить конкретную постановку от иных сценических воплощений. Такой подход согласуется и с позицией М. Карпентер и С. Хетчера, указывающих, что требование стабильности не должно исключать из охраны динамические формы выражения, если они могут быть восприняты, воспроизведены или иным образом определены [14, с. 2221–2258].

Второй элемент состоит в композиционной конкретности. Охране подлежит не абстрактная идея постановки, а конкретная организация сценического действия. Для целей авторско-правовой охраны недостаточно, что режиссер перенес действие классической пьесы в современность или использовал новаторский подход к ее прочтению – такие формулы описывают концепцию, но не постановочную форму. Юридически значимыми могут быть только конкретные сценические решения: последовательность сцен, расположение актеров, переходы, паузы, пластика, работа со светом, звуком, реквизитом и пространством. Именно это позволяет провести границу между формой и идеей. В российском праве такая граница закреплена в п. 5 ст. 1259 ГК РФ, согласно которому авторским правом не охраняются идеи, концепции, принципы, методы, процессы, системы, способы, решения технических, организационных или иных задач.

Сходная логика прослеживается и в зарубежной практике. Так, в деле *Bikram's Yoga College v. Evolation Yoga* американский суд отказал в охране последовательности из двадцати шести поз йоги и двух дыхательных упражнений, указав, что сама по себе методика оздоровительной практики не подлежит авторско-правовой охране¹. В деле *Green v. Broadcasting Corporation of New Zealand* формат телепередачи *Opportunity Knocks* не был признан драматическим произведением, поскольку ему не доставало определенности, единства и способности существовать как связное целое². Для

¹ *Bikram's Yoga College of India, L.P. v. Evolation Yoga, LLC*, 803 F.3d 1032 (9th Cir. 2015) // United States Court of Appeals for the Ninth Circuit: site. URL: <https://cdn.ca9.uscourts.gov/datastore/opinions/2015/10/08/13-55763.pdf> (дата обращения: 24.04.2026).

² *Green v. Broadcasting Corporation of New Zealand* [1989] UKPC 26; [1989] 2 All ER 1056; [1989] RPC 700. Judgment of the Judicial Committee of the Privy Council of 18 July 1989 // Centre for Intellectual Property and Infor-

сценического произведения эти примеры важны как предупреждение: режиссер не может монополизировать метод, стиль, эстетический прием или общую концепцию, но может претендовать на охрану конкретной сценической формы их выражения.

Третий элемент представлен структурной устойчивостью произведения при вариативности исполнения. Аргумент о том, что в силу человеческой природы спектакль нельзя повторить абсолютно одинаково, лишь подчеркивает живую природу сценического искусства, но не опровергает наличие режиссерской структуры и ее потенциальную повторяемость. В противном случае критерий объективной формы необоснованно бы поощрял машинную точность и умалял творческий вклад автора. Следовательно, юридически важно, что постановку можно воспроизвести через набор заданных творческих элементов, даже если каждое исполнение сопровождается вариациями относительно предыдущей демонстрации. Любопытную аналогию проводит Р. Галлия: если в спорте тренировки призваны подготовить команду к динамичной и ситуативной реакции на меняющиеся условия игры, то театральные репетиции направлены на выработку сценического исполнения, которое будет повторяться в задуманной форме несмотря на внешние переменные [7, с. 262].

Каждый показ спектакля неизбежно отличается от предыдущего: меняются интонации, паузы, темп, эмоциональная интенсивность, актерские реакции. Однако в разных показах должны сохраняться устойчивые элементы, позволяющие говорить о воспроизведении одной и той же постановочной формы. Речь идет не о механическом повторении каждого жеста, а о сохранении композиционной структуры, ключевых мизансцен, логики

переходов, сценических акцентов и иных элементов, формирующих художественную идентичность постановки. Эту мысль точно формулирует Д. Липщик: если произведение может неоднократно воспроизводиться путем живого исполнения, существует один объект авторских прав и несколько исполнений, каждое из которых способно образовывать самостоятельный объект смежно-правовой охраны¹.

Показательным является решение по делу *Tangle v. Aritzia*, где рассматривались кинетические и манипулируемые скульптуры, способные принимать различные положения. Изменяемость конфигураций не была признана препятствием для охраны, поскольку выражение воплощалось не в одной застывшей позиции, а в диапазоне возможных форм, ограниченном конструкцией объекта². По аналогии спектакль представляет собой допустимый диапазон сценических реализаций, ограниченный режиссерской партитурой.

Узнаваемость постановки представляет собой четвертый элемент функциональной модели, находящий поддержку в современном российском праве, реформированном в 2017 г. В силу ст. 1304 ГК РФ к объектам смежных прав относятся постановки режиссеров-постановщиков спектаклей, если они выражены в форме, позволяющей осуществлять их повторное публичное исполнение при сохранении узнаваемости конкретной постановки зрителями, а также в форме, допускающей воспроизведение и распространение с помощью технических средств. Хотя эта норма относится к смежным правам и не решает напрямую вопрос об авторско-

¹ Липщик Д. Авторское право и смежные права: [пер. с фр.]. М.: Ладомир; Изд-во ЮНЕСКО, 2002. С. 323–324.

² *Tangle, Inc. v. Aritzia, Inc.*, 125 F.4th 991 (9th Cir. 2025) // Justia U.S. Law: site. URL: <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/ca9/23-3707/23-3707-2025-01-14.html> (дата обращения: 24.04.2026).

mation Law: site. URL: <https://www.civil.law.cam.ac.uk/virtual-museum/green-v-broadcasting-corp-nz-1989-2-all-er-1056> (дата обращения: 24.04.2026).

правовой природе режиссерского творчества, ее значение шире: законодатель прямо признает, что сценическая форма может быть юридически определима через повторяемость и узнаваемость, а не только через единый материальный носитель. Н.В. Иванов также отмечает, что критерий узнаваемости сближает правовой режим режиссерской постановки с авторско-правовой логикой индивидуализации творческого результата: охране подлежит не абсолютно неизменное исполнение, а узнаваемое постановочное решение [15, с. 14].

Практическое значение этой формулы подтверждается определением Верховного Суда РФ от 28 января 2025 г. № 5-КГ24-145-К2. Дело касалось требований, связанных со сценарием и постановкой циркового спектакля *Circus Arriolas*. Судебная коллегия воспроизвела критерий ст. 1304 ГК РФ о повторном публичном исполнении при сохранении узнаваемости конкретной постановки зрителями и указала на необходимость оценки объяснений сторон, афиш и иных обстоятельств, подтверждающих статус истца как режиссера-постановщика¹. Важно, что Верховный Суд РФ не стал связывать постановку с единственным носителем и фактически подтвердил значение совокупности доказательств.

Последний тезис образует пятый элемент функциональной модели – доказательственную воспроизводимость. Спектакль не обязан существовать в виде единой записи. Достаточно, чтобы его постановочное ядро могло быть восстановлено по совокупности доказательств. Сторона спора должна указать на структурные инварианты спектакля и представить доказательства их воспроизведения. Ответчик, оспаривающий наличие объек-

тивной формы, может заявить, что заявленные элементы не образуют устойчивой системы либо относятся к идее, жанровому клише, тексту пьесы, актерской импровизации, сценографии или общим техническим приемам. В свою очередь, задача эксперта сводится к ответам на следующие вопросы: какие элементы являются устойчивыми; какие обусловлены сюжетом драматического произведения или технической необходимостью; какие представляют собой свободные творческие решения режиссера; сохраняется ли узнаваемость постановки при изменении актерского состава; воспроизводилось ли в спорном показе постановочное ядро спектакля.

Важным здесь видится замечание Дж. Гандерсон: многие элементы театральной постановки заведомо представлены в объективной форме. Декорации и костюмы создаются по эскизам, чертежам и иным подготовительным материалам; световые решения закрепляются в световых партитурах, схемах и компьютерных программах; звуковое оформление воспроизводится по готовым сценариям; сценические движения и мизансцены подробно описаны для слаженной работы реквизиторов, дублеров и прочих работников сцены [16, с. 688]. Следовательно, устойчивое постановочное ядро спектакля может быть установлено по совокупности разнородных доказательств, подтверждающих творческое участие режиссера в организации сценического действия.

Таким образом, функциональная модель позволяет избежать двух крайностей. С одной стороны, она не требует обязательной материальной фиксации спектакля и не превращает видеозапись или сценарий в новую формальность. С другой стороны, она не растворяет постановку в субъективном замысле режиссера и не создает монополию на стиль, метод или идею. Охране может подлежать только конкретная, внешне выраженная, индивидуальная и доказуемая постановочная форма.

¹ Определение Судебной коллегии по гражданским делам Верховного Суда РФ от 28 января 2025 г. № 5-КГ24-145-К2 // Верховный Суд Рос. Федерации: сайт. URL: https://vsrf.ru/lk/practice/stor_pdf/2445388 (дата обращения: 24.04.2026).

Выводы

Проведенный анализ показывает, что эфемерность спектакля действительно осложняет его авторско-правовую квалификацию, но сама по себе не свидетельствует об отсутствии объективной формы. Ошибка возникает тогда, когда изменчивость живого исполнения отождествляется с неопределенностью постановочной формы. Театральная постановка не существует как неподвижный материальный объект, однако она не растворяется в каждом отдельном показе. Напротив, репертуарная природа театра предполагает наличие устойчивой системы режиссерских решений, благодаря которой разные исполнения воспринимаются как один и тот же спектакль.

Историческое развитие критерия объективной формы подтверждает, что его содержание постепенно смещалось от материальной фиксации к более гибким способам юридической идентификации произведения. Даже в правопорядках, где фиксация по-прежнему сохраняет свое значение, она преимущественно выполняет инструментальную функцию: позволяет воспринять произведение, определить его содержание, отделить охраняемую форму от идеи и очертить границы исключительного права. Следовательно, объективная форма не должна пониматься как самоценное требование записи, депонирования или технического закрепления творческого результата.

Фиксационная модель объективирования сценического произведения сохраняет практическое значение, поскольку режиссерский сценарий и видеозапись могут выступать важными доказательствами существования постановки. Однако эта модель не решает проблему эфемерности без существенных издержек. Режиссерский сценарий рискует подменить постановку ее текстовым описанием, а видеозапись — отдельным показом или самостоятельным аудиовизуальным произведением. Поэтому такие материалы не должны рассматриваться как обязательное условие охраноспособности

сценической формы — их назначение состоит в подтверждении содержания постановочного результата.

Более адекватной природе театра видится функциональная модель. В ее рамках сценическое произведение считается выраженным в объективной форме не потому, что оно закреплено на материальном носителе, а потому, что его постановочное содержание проявлено вовне, композиционно конкретно, идентифицируемо, сохраняет структурную устойчивость и узнаваемость при повторных исполнениях, а также доказуемо по совокупности объективных данных. Такая модель позволяет учитывать живую природу спектакля, не отказываясь от юридической ясности при определении границ авторско-правовой охраны.

Охране может подлежать только конкретная система сценических решений, в которой проявляется индивидуальный творческий вклад автора и которая может быть идентифицирована в случае спора. Тем самым функциональная модель позволяет выполнить три задачи: сохранить свободу режиссерского творчества, не вводить дополнительные формальности для охраны сценического произведения и обеспечить участников авторско-правового конфликта эффективными инструментами доказывания.

Практическое значение предложенной модели состоит в том, что она может использоваться при разрешении споров о принадлежности и нарушении прав на режиссерскую постановку. В таких спорах ключевое значение должно придаваться не самому факту наличия видеозаписи или режиссерского сценария, а возможности установить устойчивое постановочное ядро спектакля по совокупности доказательств. Перспективным направлением дальнейшего исследования является разработка критериев экспертной оценки сценических решений, позволяющих отделять охраняемую постановочную форму от драматического текста, актерского исполнения, общепринятых режиссерских приемов и неохраняемых идей.

Список литературы

1. Hammarén A. The copyrightability of stage direction // *Scandinavian Studies in Law*. 2002. Vol. 42. P. 65-71.
2. Тиллинг Е.М., Тясто Ю.А. Театральный режиссер-постановщик: между авторскими и смежными правами // *Юрист*. 2022. № (2). С. 60-71. <https://doi.org/10.18572/1812-3929-2022-2-60-71>.
3. Stein D.S. Every move that she makes”: copyright protection for stage directions and the fictional character standard // *Cardozo Law Review*. 2013. Vol. 34, no. 4. P. 1571-1608. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2028161>.
4. Гришаев С.П. Смежные права // *Хозяйство и право*. 2007. № 11 (370). С. 3-22.
5. Блинец И.А., Вахитова Ю.И. Режиссер-постановщик как новый объект ИС и перспективы международного регулирования его прав // *Интеллектуальная собственность. Авторское право и смежные права*. 2020. № 5. С. 5-16.
6. Loren L.P. Fixation as notice in copyright law // *Boston University Law Review*. 2016. Vol. 96, no. 3. P. 939-966.
7. Gallia C.R. To fix, or not to fix: copyright’s fixation requirement and the rights of theatrical collaborators // *Minnesota Law Review*. 2007. Vol. 92, no. 1. P. 231-264. <https://doi.org/10.24926/265535.1475>.
8. Никитина Е.И. К вопросу об охраноспособности театральной постановки как объекта интеллектуальной собственности // *Труды по интеллектуальной собственности*. 2023. Vol. 47, no. 4. P. 34-40. <https://doi.org/10.17323/tis.2023.18209>.
9. Livingston M. Inspiration or imitation: copyright protection for stage directions // *Boston College Law Review*. 2009. Vol. 50, no. 2. P. 427-487.
10. Maxwell J.J. Making a Federal Case for Copyrighting Stage Directions: *Einhorn v. Mergatroyd Productions* // *John Marshall Review of Intellectual Property Law*. 2008. Vol. 7, no. 2. P. 393-411.
11. Guerrero C.A. “And if it wasn’t for merrick, then where would you be, miss gypsy rose lee?” An argument for copyright protection for theatre directors // *Akron Intellectual Property Journal*. 2007. Vol. 1, no. 1. P. 105-139.
12. Talati J. Copyrighting stage directions & the constitutional mandate to “Promote the Progress of Science” // *Northwestern Journal of Technology and Intellectual Property*. 2009. Vol. 7, no. 2. P. 241-259.
13. Freemal B. Theatre, stage directions & copyright law // *Chicago-Kent Law Review*. 1996. Vol. 71, no. 3. P. 1017-1040.
14. Carpenter M.M., Hetcher S. Function over form: bringing the fixation requirement into the modern era // *Fordham Law Review*. 2014. Vol. 82, no. 5. P. 2221-2271.
15. Иванов Н.В. Правовая охрана театральных постановок: современное состояние и предстоящие изменения // *Интеллектуальная собственность. Авторское право и смежные права*. 2017. № 10. С. 7-16.
16. Gunderson J. An unaccountable familiarity: a dual solution to the problem of theft in theatrical productions // *Seattle University Law Review*. 2008. Vol. 31, no. 3. P. 667-705.

References

1. Hammarén A. The copyrightability of stage direction. *Scandinavian Studies in Law*. 2002;42:65-71.

2. Tilling E.M., Tyasto Yu.A. Theatrical stage director: between copyright and related rights. *Yurist = Jurist*. 2022;(2):60-71. (In Russ.) <https://doi.org/10.18572/1812-3929-2022-2-60-71>.
3. Stein D.S. Every move that she makes: copyright protection for stage directions and the fictional character standard. *Cardozo Law Review*. 2013;34(4):1571-1608. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2028161>.
4. Grishaev S.P. Related rights. *Khozyaystvo i pravo = Economy and Law*. 2007;(11):3-22. (In Russ.)
5. Bliznets I.A., Vakhitova Yu.I. Stage director as a new intellectual property object and prospects for international regulation of his rights. *Intellektual'naya sobstvennost'. Avtorskoe pravo i smezhnye prava = Intellectual Property. Copyright and Related Rights*. 2020;(5):5-16. (In Russ.)
6. Loren L.P. Fixation as notice in copyright law. *Boston University Law Review*. 2016;96(3):939-966.
7. Gallia C.R. To Fix, or not to fix: copyright's fixation requirement and the rights of theatrical collaborators. *Minnesota Law Review*. 2007;92(1):231-264.
8. Nikitina E.I. On the protectability of a theatrical performance as an object of intellectual property. *Trudy po intellektualnoy sobstvennosti = Works on Intellectual Property*. 2023;47(4):34-40. (In Russ.) <https://doi.org/10.17323/tis.2023.18209>.
9. Livingston M. Inspiration or imitation: copyright protection for stage directions. *Boston College Law Review*. 2009;50(2):427-487.
10. Maxwell J.J. Making a federal case for copyrighting stage directions: einhorn v. mergatroyd productions. *John Marshall Review of Intellectual Property Law*. 2008;7(2):393-411.
11. Guerrero C.A. "And if it wasn't for merrick, then where would you be, miss gypsy rose lee?" An argument for copyright protection for theatre directors. *Akron Intellectual Property Journal*. 2007;1(1):105-139.
12. Talati J. Copyrighting stage directions & the constitutional mandate to "Promote the Progress of Science". *Northwestern Journal of Technology and Intellectual Property*. 2009;7(2):241-259.
13. Freemal B. Theatre, stage directions & copyright law. *Chicago-Kent Law Review*. 1996;71(3):1017-1040.
14. Carpenter M.M., Hetcher S. Function over form: bringing the fixation requirement into the modern era. *Fordham Law Review*. 2014;82(5):2221-2271.
15. Ivanov N.V. Legal protection of theatrical performances: current state and upcoming changes. *Intellektual'naya sobstvennost'. Avtorskoe pravo i smezhnye prava = Intellectual Property. Copyright and Related Rights*. 2017;(10):7-16. (In Russ.)
16. Gunderson J. An Unaccountable familiarity: a dual solution to the problem of theft in theatrical productions. *Seattle University Law Review*. 2008;31(3):667-705.

Информация об авторе / Information about the Author

Тетерин Тимофей Дмитриевич, аспирант кафедры международного частного и гражданского права им. С.Н. Лебедева, Московский государственный институт международных отношений (университет) МИД России, г. Москва, Российская Федерация,
e-mail: black_grouse@mail.ru,
ORCID: 0009-0005-9235-212X

Timofei D. Teterin, Postgraduate Student of the Department of Private International and Civil Law named after S.N. Lebedev, MGIMO University, Moscow, Russian Federation,
e-mail: black_grouse@mail.ru,
ORCID: 0009-0005-9235-212X