

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ПРАВОВИХ НАУК УКРАЇНИ
НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ІНСТИТУТ
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ВЛАСНОСТІ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ФЕДОРОВА НАДІЯ ВІКТОРІВНА

Прим. № _____
УДК 347.775

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТЕЛЕФОРМАТ
ЯК ОБ'ЄКТ АВТОРСЬКОГО ПРАВА**

Спеціальність 12.00.03 – цивільне право і цивільний кодекс;
сімейне право; міжнародне приватне право.

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата юридичних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



/Федорова Н.В./

Науковий керівник:
Мироненко Наталія Михайлівна
доктор юридичних наук, професор,
член-кореспондент НАПрН України,
заслужений юрист України, заступник
директора з наукової роботи
Науково-дослідного інституту
інтелектуальної власності
НАПрН України

Київ 2021 р.

АНОТАЦІЯ

Федорова Н. В. Телеформат як об'єкт авторського права. - *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.*

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата юридичних наук за спеціальністю 12.00.03 – цивільне право і цивільний процес; сімейне право; міжнародне приватне право. - Науково-дослідний інститут інтелектуальної власності Національної академії правових наук України. Київ, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню теоретичних та прикладних проблем цивільно-правового регулювання процесу створення та використання телеформату. У роботі здійснено науково-теоретичне обґрунтування цілісного механізму правової охорони телеформату як об'єкта авторського права, а також розроблено пропозиції та рекомендації, спрямовані на удосконалення законодавства у сфері інтелектуальної власності та практики його застосування.

Виявлено та класифіковано ознаки телеформату, сформульовано його поняття. Визначено внутрішню структуру та зовнішню форму виразу телеформату, досліджено елементи внутрішньої структури телеформату та, визначено їх правову природу. Охарактеризовано сучасний стан охорони та захисту телеформату в Україні та в зарубіжних країнах. Виявлено систему суб'єктів авторського права на телеформат, запропоновано їх класифікацію. Досліджено види договорів, що укладаються у процесі створення та використання телеформату, розкрито особливості їх предмету та змісту. Визначено особливості адаптації телеформату.

Ключові слова: інтелектуальна власність; телеформат; авторське право, правова охорона; адаптація, аудіовізуальний твір; продюсер; договір, суб'єкт авторського права на телеформату.

Федорова Н. В. Телеформат как объект авторского права. - *Квалификационная научная работа на правах рукописи.*

Диссертация на соискание научной степени кандидата юридических наук по специальности 12.00.03 – гражданское право и гражданский процесс; семейное право; международное частное право. - Научно-исследовательский институт интеллектуальной собственности Национальной академии правовых наук Украины. Киев, 2021.

Диссертация посвящена теоретическим и прикладным проблемам гражданско-правового регулирования создания и использования телеформата. Теоретически обоснован целостный механизм правовой охраны телеформата как объекта авторского права, разработаны предложения и рекомендации по совершенствованию законодательства в сфере интеллектуальной собственности и практики его применения.

Выявлены признаки телеформата как вида аудиовизуального произведения, сформулировано его понятие. Определены внутренняя структура и внешняя форма выражения телеформата, исследована правовая природа элементов его внутренней структуры. Охарактеризовано современное состояние охраны и защиты телеформата в Украине и в зарубежных странах. Выявлена система субъектов авторского права на телеформат, предложена их классификация. Исследованы и определены особенности видов договоров, которые заключаются в процессе создания и использования телеформата. Определены особенности адаптации телеформата.

Ключевые слова: интеллектуальная собственность; телеформат; авторское право, правовая охрана; адаптация, аудиовизуальное произведение; продюсер; договор, субъект авторского права на телеформат, телестудия, организация вещания.

Fedorova N.V. The television format as a subject matter of copyright.  *Qualifying scientific work published as a manuscript.*

Thesis for the scientific degree of Candidate of Juridical Sciences on specialty 12.00.03 – civil law and the civil process; family law; international private law. – Scientific Research Institute of Intellectual Property of National Academy of Law Sciences of Ukraine. Kyiv, 2021.

The thesis focuses on the study of theoretical and applied problems of civil regulating the process of the television format creation and usage. The work carried out a scientific and theoretical substantiation of the integral mechanism of the television format legal protection as a subject matter of copyright, as well as the development of appropriate proposals and recommendations aimed at improving legislation in the field of intellectual property and its application practice.

Based on the processing of a large source base, the features of television format as a type of audiovisual work were revealed and classified, and its concept was formulated. The external form of the television format expression has been determined, which is manifested in the form of an independent, integral object of civil law in its audiovisual reflection (image) on any screen, obtained by reproducing by technical means. The elements of the television format internal structure are investigated, the combination of which gives it a new quality, which is the basis for its identification, selection among similar objects of legal protection; their legal nature is determined. The current state of the television format defense and protection in Ukraine and in foreign countries is characterized, problems and trends in the legal regulation of relations on television format are revealed, while attention is drawn to the necessity of unifying the terminology for audiovisual works, their creation and implementation. Based on the staged character of the television format creation process, features of creative results that characterize each stage, the content of the television format creation participants' activities, a system of copyright subjects for a television format is discovered, and their classification is proposed. Attention is paid to the fact that there is a lack of a definitive norm related to the "author" concept determination in the legislation of Ukraine and international legal acts. Thus, it is substantiated that the author of an audiovisual work is an individual who, by his creative intellectual labor, when creating a work, embodies his creative intention in it and/or determines the ways to implement it. It is justified that the television format is a collective work, and it is proposed to define the "collective work" notion as a product developed as a result of two or more authors' creative activity, which structurally can include an unlimited number of elements, regardless of the form of their expression, combined into a single whole. The substantiation is given

that the television format as a collective work, developed because of creative activity of the authors' team represented from various art branches, consists of separate parts (elements), regardless of the external form of their expression, united by a single creative concept and form a single indissoluble whole. The legal basis for composing a team of authors, whose activities are aimed at creating a television format, which may not be characterized by co-authorship, are revealed. The impossibility of creating a television format exclusively by the creative work of authors, and so the recognition of their copyright to the television format as a final product embodied in an audiovisual work, is substantiated.

The necessity to expand the list of ways to use the programs of the broadcasting organizing by means of the Webcast with the assignment of corresponding rights to them is noted.

The types of contracts concluded in the process of the television format creation and usage have been investigated; the features of their subject and content in the process the television format creation and usage have been disclosed, and their classification has been proposed.

The features of the television format adaptation are determined. It is noted that the ability of a television format to adapt is one of its features, which determines the legal nature of a television format, makes it possible to differ the one from a broadcast program (transmission). The features of the television format adaptation deprived of a creative element are revealed, it is compared with the creative processing, the common and distinctive features are determined. The possibility of lawful use of both the original and adapted television format is substantiated in the free use of works provided for by the legislation on copyright and related rights, for example, for educational purposes, provided that the volume of such reproduction corresponds to the specified purpose. The elements of the television format internal structure are determined, which, when used by adaptation, can be changed, for example, actors' performance, the script as a result of translation, as well as those ones that cannot be changed - "the bible of the format", the name of the television format.

The practice of protecting rights on television format in foreign countries has been investigated. It is noted that the international registry of television formats, created by the Association for the Recognition and Protection of Formats “FRAPA”, with the support of WIPO, has become one of the elements in the mechanism for the television format rights protection. Attention is focused on the fact that registration in the specified register is one of the proofs that the person is the owner of the rights to the television format. The ways of solving the problem of protection and enforcement of rights to television format at the international level with the support and participation of WIPO are determined.

Key words: intellectual property; television format; copyright, legal protection; adaptation, audiovisual work; producer; contract, the television format copyright holder, television studio, broadcasting organization.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у вітчизняних наукових фахових виданнях:

1. Федорова Н.В. Телеформат, як об'єкт правової охорони. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2014. №4 С.29-34.
2. Федорова Н.В. Основні підходи до забезпечення прав на телеформат в США. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2016. №6 С.31-38.
3. Федорова Н.В. Види телеформату, як об'єкта права інтелектуальної власності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2017. №6 С.39-43.
4. Федорова Н.В. Телеформат як складова ринку інформаційних ресурсів. Трансляція та ретрансляція програм. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2018. №5 С.11-17.
5. Федорова Н.В. Майнові інтереси виробників телевізійного формату. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2019. №2 С.18-23.
6. Федорова Н.В. Майнові інтереси виробників телевізійного формату. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2019. №2 С.18-23.
7. Федорова Н.В. Телеформат чи телепрограма?. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2020. №1 С.13-20.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз:

8. Федорова Н.В. Телеформат, как коллективное произведение. *Legea si Viata*, 2016. № 4, С. 75- 79 (Республика Молдавия).

Опубліковані праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. Федорова Н.В. Телеформат як об'єкт правової охорони. Застосування міжнародного та українського законодавства. *Законодавство України у сфері інтелектуальної власності та його правозастосування: Збірник наукових праць III Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених та студентів з проблем інтелектуальної власності (м. Київ, 18 вересня 2015 р.)*. К:Київський національний університет ім. Тараса Шевченка та НДІ ІВ НАПрНУ, 2015. С. 247-253.

10. Федорова Н.В. Не свій телеформат – нова проблема. *Вітчизняний та світовий досвід правового регулювання відносин у сфері інтелектуальної власності*: Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції (м. Черкаси, 7-8 квітня 2015 р.). Ч: Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького, 2015. С. 107-111.
11. Федорова Н.В. Телеформат і його автор. Український і міжнародний досвід. *Особливості та тенденції розвитку правомочності в умовах трансформації суспільства*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 17 квітня 2015 року). О: Одеськ.Наук. Ун-т ім..Мечникова, - Одеса, 2015. С. 104-105.
12. Федорова Н. В. Правовий захист протягом всього етапу розроблення телевізійного формату. *Právna veda a prax: výzvy moderných európskych integračných procesov: Medzinárodná Vedecká konferencia (Bratislava, 27-28 novembra 2015 r.)*. В: *Paneurópska vysoká škola, 2015. P.251-253*.
13. Федорова Н.В. Суб'єктний склад на телеформат як об'єкт авторського права. *Цивільне судочинство у світлі судової реформи в Україні*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції ім..Ю.С.Червоного (Одеса, 18 грудня 2015 року). О: Фенікс, 2015. С.136-139.
14. Федорова Н.В. Назва телеформату як торговельна марка та право на отримання винагороди за її користування. *Методологія оцінка вартості майнових прав інтелектуальної власності та практичні аспекти її застосування*: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції (24 вересня 2020 року). К: НДІ ІВ НАПрНУ, 2020. С. 46-49.

Опубліковані праці, що додатково відображають наукові результати дисертації:

15. Федорова Н.В. Колективний твір – створення телеформату. *Порівняльно-аналітичне право, 2015. №6 С.124-128*.
16. Федорова Н.В. Адаптація телеформату як окремого об'єкта авторського права. *Юридичний науковий електронний журнал, 2016. №2 С.46-50*.

ЗМІСТ

ВСТУП	10
РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРАВОВОЇ ОХОРОНИ ТЕЛЕФОРМАТУ	21
1.1. Теоретичні підходи до визначення природи телеформату.....	21
1.2. Процес створення телеформату як основа трансформації об’єктивної форми його вираження.....	42
1.3. Структура телеформату та характеристика його елементів.....	54
РОЗДІЛ 2. СУБ’ЄКТИ АВТОРСЬКОГО ПРАВА НА ТЕЛЕФОРМАТ	72
2.1. Суб’єкти авторського права на телеформат.....	72
2.2. Телестудія та організація як суб’єкт на телевізійний формат.....	89
2.3. Організація колективного управління правами на телеформат.....	114
РОЗДІЛ 3. ПРАВОВІ ФОРМИ СТВОРЕННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ ТЕЛЕФОРМАТУ	127
3.1. Поняття та види договорів нас творення телеформату.....	127
3.2. Регламент адаптації телеформатів та його захист.....	148
3.3. Зарубіжний досвід захисту прав на телеформат.....	163
ВИСНОВКИ	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	184
ДОДАТОК А Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації.....	209

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження Сучасний стан законодавчого регулювання відносин у сфері інтелектуальної власності характеризується процесом реформування. Завершився черговий етап реформи правової охорони промислової власності, триває пошук оптимальних шляхів удосконалення законодавства в сфері авторського права і суміжних прав з урахуванням сучасних тенденцій його розвитку в європейських країнах в умовах впровадження новітніх технологій у всі сфери суспільного життя, які суттєво впливають на результати творчої інтелектуальної діяльності, визначають їх особливі риси. У процесі розбудови європейського дослідницького та інноваційного простору в країнах ЄС основна увага зосереджується на посиленні цивільно-правової охорони та захисту прав інтелектуальної власності, що є актуальним і для України. Вирішення цієї проблеми безпосередньо залежить від наявності якісного ефективного законодавства, яке охоплювало б всі відносини, що потребують свого правового регулювання, у тому числі відносини, що виникають при створенні і використанні телеформатів.

Телеформат – це не тільки ідея, а й її втілення, технічні нюанси, візуалізація, музика, образи і стиль ведучих, дизайн студії та інше оформлення. Він об'єднує в собі безліч елементів, які становлять певну систему. Сьогодні як у теорії, так і правозастосовній практиці не лише в Україні, а й у зарубіжних країнах, таких як Великобританії, Франції, США, відсутнє усталене визначення телевізійного формату та його правової природи. Телевізійний формат не передбачається у переліку об'єктів права інтелектуальної власності у жодній країні світу. Така невизначеність стала причиною прийняття судами часом діаметрально протилежних рішень при розгляді спорів, пов'язаних із порушенням прав на телеформат, зокрема при вирішенні питання чи є телеформат об'єктом охорони авторського права. Конфлікт між наявністю об'єктивної потреби у правовій охороні та захисті прав на телеформат та неспроможністю існуючого правового механізму задовольнити її призвів до появи недержавних структур, які взяли на себе функцію захисту прав на телевізійний формат та здійснення

боротьби з піратством в індустрії створення і торгівлі телеформатами. Такий стан речей значною мірою обумовлюється недостатнім рівнем наукової розробки цієї проблеми.

Окремі питання охорони та захисту прав інтелектуальної власності на телевізійний формат були предметом наукових досліджень українських вчених, зокрема Штефан А. С., Жукова В.І. та висвітлювалися у наукових працях зарубіжних авторів, зокрема Мідоу Р., Морана А., Оурена Т., Вайсборда С. та інших авторів. Розкриття в існуючих публікаціях питань охорони, захисту та самої природи телеформату носить фрагментарний характер, що не вирішує проблему в цілому. Відсутність у законодавстві України механізмів, які б протидіяли та попереджали порушення авторського права на телеформат, визначали б особливості його правової природи не сприяє формуванню усталеної судової практики по розгляду даної категорії справ. Відсутність комплексного системного монографічного наукового дослідження, присвяченого проблемі визначення правової природи телеформату та відповідного правового механізму його охорони та захисту, не відповідає викликам, які стоять перед наукою авторського права сьогодні.

Теоретико-методологічною основою вирішення поставлених завдань та надання висновків стали праці вітчизняних та іноземних науковців, представників науки цивільного права, теорії права інтелектуальної власності, у тому числі авторського права, зокрема: О. Аврамова, О. Андрейцева, Б. Антимонова, А. Аксютіна, С. Бурлакова, Є. Вавилина, Т. Вахонева, І. Венедіктова, А. Данилюк, А. Дідук, В. Дмитренко, В. Дозорцева, В. Дроб'язко, О. Жилінкова, В. Жукова, І. Калаур, Л. Кирильєва, Н. Кузнєцової, Н. Макагонова, Н. Мироненко, Т. Нікольської, О. Орлюк, В. Примак, З. Ромовської, С. Савич, М. Сібільова, Д. Сирота, В. Скордамалья, Н. Суботи, О. Тверезенко, В. Троцької, Г. Цифра, А. Штефан, О. Штефан, А. Яковець, Н. Яркіна, П. Дженсен, Р. Коллінз, Й. Кох, Л. Логан, А. Мартіно, Б. Мелвіль, Р. Мідоу, К. Міхауд, А. Моран, Т. Оурен, Р. Стоун та ін.

Водночас розбудова національної системи охорони та захисту інтелектуальної власності, триваюча реформа законодавства у сфері інтелектуальної власності, обумовлена виконанням Україною зобов'язань за Угодою про асоціацію України з ЄС, а також завершення формування в Україні Вищого суду з питань інтелектуальної власності визначають актуальність подальшого пошуку удосконалення механізмів захисту суб'єктів авторського права, у тому числі й на телеформат, як в процесі правового регулювання, так і правозастосування. Викладене зумовлює актуальність та вибір теми даного дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, грантами.

Тема дослідження відповідає цілям сталого розвитку України на період до 2030 року, затвердженим Указом Президента України від 30.09.2019 р. № 722/2019, Стратегії сталого розвитку «Україна – 2020», схваленої Указом Президента України від 12 січня 2015 р. № 5/2015, Стратегії розвитку наукових досліджень Національної академії правових наук України на 2016 – 2020 роки, затвердженої постановою Президії НАПрН України від 03 березня 2016 р.

Дисертацію виконано в межах планів наукових досліджень НДІ інтелектуальної власності НАПрН України, зокрема розробки науково-дослідних тем: «Правова охорона нетипових (некласичних) об'єктів авторського права» (0115U001912), «Юрисдикційна форма захисту авторського права і суміжних прав» (0115U001911).

Мета і завдання дослідження. *Метою* дисертаційного дослідження є науково-теоретичне обґрунтування цілісного механізму правової охорони телеформату як об'єкту авторського права, а також розробка відповідних пропозицій та рекомендацій, спрямованих на удосконалення законодавства у сфері інтелектуальної власності та практики його застосування.

Досягнення визначеної мети обумовлює вирішення наступних *завдань*:

- виявити сутнісні ознаки та сформулювати авторське визначення таких термінів як: «телеформат», «колективний твір»;

- визначити та проаналізувати структуру відносин, що виникають під час виготовлення телеформату з урахуванням стадій його створення;
- виявити об'єкти-елементи телеформату, що складають його внутрішню структуру, дослідити їх юридичну природу та особливості правової охорони у складі телеформату;
- визначити суб'єктний склад відносин, що виникають у процесі створення телеформату та його використання;
- дослідити та виявити особливості інституту співавторства стосовно процесу створення телеформату;
- виявити та дослідити види цивільних договорів, що укладаються у процесі створення та використання телеформату, визначити особливості та запропонувати їх класифікацію;
- виявити особливості реалізації майнових прав авторів телеформату та інших суб'єктів права на телеформат
- визначити основні тенденції, принципи та напрями розвитку правового регулювання відносин щодо адаптації телеформату;
- дослідити досвід країн ЄС у напрямку його використання у підвищенні якості правового регулювання відносин щодо створення та використання телеформату;
- надати науково-обґрунтовані пропозиції по удосконаленню положень законодавства в сфері авторського права в аспекті охорони та захисту прав на телеформату як об'єкт авторського права.

Об'єктом дослідження є суспільні відносини, що виникають при створенні та використанні телеформату, як об'єкта авторського права.

Предметом дослідження є законодавство України, міжнародні акти та зарубіжне законодавство, доктрина цивільного права, права інтелектуальної власності, зокрема авторського права, судова практика по вирішенню конфліктів щодо телеформату.

Методологічна основа дослідження ґрунтується на системі філософських, загальнонаукових та спеціально-юридичних методів. Так, за допомогою

діалектичного методу пізнання було досліджено категоріальний апарат проблеми, зокрема такі поняття як телеформат, суб'єкти права інтелектуальної власності на телеформат, продюсер, колективний твір, сценарний договір, розкрито особливості реалізації функцій права у процесі правотворення та правореалізації стосовно телеформату (підрозділи 1.2, 1.3 дисертації, розділ 2 дисертації). *Методи системного аналізу та синтезу, дедукції та індукції, узагальнення* сприяли всебічному розкриттю особливостей структури телеформату, визначенню складу об'єктів авторського права, які є його складовими елементами, розкриттю елементів, що визначають його зовнішню форму та внутрішній зміст, виявленню їх охороноздатності авторським правом (підрозділи 1.2, 1.3 дисертації). Використаний у роботі *системно-структурний метод* дозволив розкрити суб'єктний склад механізму адаптації телеформату, роль організацій колективного управління правами у процесі використання телеформату (підрозділи 2.3., 3.2. дисертації). Застосування *історико-правового та порівняльно-правового методів* дозволило дослідити процес створення телеформату, порівняти норми міжнародного, європейського та національного законодавств в умовах глобалізації і на цій основі визначити спільне та відмінне у правовому механізмі охорони та захисту телеформату, виявити загальні проблеми, які вимагають свого вирішення як на національному, так і на міжнародному рівнях (підрозділи 1.2, 3.3 дисертації). *Формально-юридичний метод* сприяв тлумаченню правових норм, що регулюють цивільно-правові відносини, які виникають у процесі створення та використання телеформату в національному та європейському законодавстві, в Угоді про асоціацію України з ЄС (підрозділи 1.1, 1.2, 2.3, 3.3). *Прогностичний метод* використано при визначенні загальних тенденцій подальшого розвитку правового регулювання авторсько-правових відносин при створенні та розповсюдженні телеформату в світі та Україні, а також при розробці пропозицій щодо удосконалення законодавства в окресленій сфері (підрозділи 1.1, 1.2., 2.1, 2.2, 3.1.3.3 дисертації).

Нормативно-правову базу дослідження становлять акти конституційного, цивільного, цивільно-процесуального, законодавства України; директиви та

регламенти ЄС, міжнародні договори у сфері інтелектуальної власності, Угода про асоціацію України з ЄС, Угода ТРІПС, законодавство Великобританії, Франції, Канади, США, Республіки Молдова.

Емпіричною основою дослідження стали матеріали судової практики, правові позиції Верховного Суду, Суду ЄС, судова практика Німеччини, Данії, Франції, Бразилії, Японії, аналітичні матеріали органів Всесвітньої організації інтелектуальної власності у сфері охорони та захисту авторського права.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що дисертація є одним з перших в Україні комплексних системних монографічних досліджень цілісного механізму правової охорони телеформату як об'єкту авторського права, в якому сформульовано низку теоретичних положень та висновків, практичних пропозицій, які спрямовані на подальший розвиток теорії цивільного права та авторського права, вдосконалення законодавства України та практики його реалізації у зазначеній сфері.

Наукова новизна одержаних результатів конкретизована у наступних положеннях:

вперше:

1) запропоновано авторське визначення терміну «телеформат» як колективного аудіовізуального твору, що є результатом творчої діяльності, об'єктивна форма вираження якого отримує прояв у вигляді самостійного, цілісного об'єкта цивільного права у його аудіовізуальному відображенні (зображення) на будь-якому екрані, отримане шляхом відтворення технічними засобами, а внутрішня структура характеризується таким поєднанням його елементів, яке надає йому нової якості, що є основою його ідентифікації, вирізнення з-поміж схожих об'єктів правової охорони;

2) доведено, що телеформат як вид аудіовізуального твору характеризується як всіма ознаками, що притаманні даному виду твору, так і особливими ознаками, до яких належить: а) об'єктивна форма вираження загальної ідеї, сюжету; б) включає шаблон для відтворення, як у різних епізодах певної серії телеформату, так і в різноманітних втіленнях телеформату; в)

призначений для багаторазового відтворення різноманітними способами; г) здатний бути адаптований з урахуванням національних особливостей;

3) доведено, що всі елементи, які утворюють внутрішню структуру телеформату, пов'язані між собою і утворюють єдину цілісну структуру, яка має здатність до багаторазового використання; ідентифікація телеформату лежить у площині творчого об'єднання всіх його складових, які в своїй сукупності та поєднанні породжують синергетичний ефект – створюється об'єкт, властиві ознаки якого не дорівнюють простій сумі ознак його складових, що відрізняє його від інших схожих об'єктів правової охорони;

4) залежно від стадій створення телеформату та спрямованості творчої діяльності запропоновано класифікацію авторів телеформату на дві групи: першу групу складають автор сценарію та режисер-постановник телевізійного формату, результати творчої діяльності яких є основою для створення майбутнього об'єкту; до другої групи належать: композитор, оператор-постановник, художник-постановник, які допомагають втілювати та реалізувати творчий задум перших авторів, наповнюючи майбутній телеформат іншими необхідними складовими;

5) запропоновано авторське визначення «колективного твору» як твору, створеного в результаті творчої діяльності двох або більше авторів, який структурно може включати в себе необмежену кількість елементів незалежно від форми їх вираження, що об'єднані в єдине ціле; обґрунтовано, що телеформат як колективний твір, створений у результаті творчої діяльності колективу авторів різних галузей мистецтва, складається з окремих частин (елементів) незалежно від зовнішньої форми їх вираження, що об'єднані єдиним творчим задумом та утворюють єдине нерозривне ціле.

удосконалено

б) наукові підходи до розуміння імпровізації як елемента телеформату, під якою розуміється акторська імпровізація, зовнішньою формою прояву якої є власні (не за сценарієм) дії і/або викладений текст суб'єкта імпровізації під час зйомок або прямої трансляції, яка надає індивідуальності, оригінальності, та неповторності змісту телеформату, може змінюватися під час наступних зйомок

чи прямих трансляцій телеформату, носить непередбачуваний характер, залежить від суб'єктивного фактору і є прямим віддзеркаленням майстерності суб'єкта імпровізації, зафіксована в матеріальній або в електронній (цифровій) формі;

7) теоретичні підходи до визначення ознак, належних персонажу як елементу телеформату, до яких пропонується віднести ім'я, його зовнішність (портрет), сферу діяльності та фах, вік, мову, звички, належність до певної соціальної групи, а також місце та роль персонажу за сценарієм, які дозволяють виокремити його з поміж інших учасників (діючих осіб);

8) наукові позиції щодо співвідношення понять «персонаж» та «сценічний образ», зокрема доведено, що ці поняття взаємопов'язані, проте останнє поняття переважно застосовують у разі сценічного представлення твору, є більш широким поняттям, оскільки для його створення використовуються не лише характеристики власне персонажа, а й додаткові засоби (музика, декорації, тощо), за допомогою яких акцентується увага глядача на розвитку сюжетної лінії;

9) теоретичні підходи до класифікації договорів щодо розпоряджання майновими правами на об'єкти авторського права, зокрема договори, що врегульовують відносини сторін в процесі створення та використання телеформату залежно від змісту діяльності, її результатів та суб'єктного складу доцільно класифікувати на: а) договори, що укладаються на стадії створення телеформату (сценарний договір на створення сценарію або договір про передачу прав на існуючій сценарій); б) договори, що опосередковують процес використання телеформату (ліцензійний договір, договір про передання майнових прав); в) договори, які в однаковій мірі можуть використовуватися як на стадії створення, так і на стадії використання телеформату - універсальні договори (договір про створення за замовленням і використання об'єкта права інтелектуальної власності; продюсерський договір);

набули подальшого розвитку:

10) концептуальні підходи до виявлення та розкриття правової природи внутрішніх елементів телеформату в аспекті їх авторсько-правової охорони, зокрема, тема, матеріал як джерело інформації для створення сценарію та його

дійових осіб авторським правом не охороняються, водночас сценарій телеформату та персонажі (система оригінальних образів), описані в сценарії, є об'єктами правової охорони;

11) концептуальні підходи до розширення переліку способів використання передач (програм) організацій мовлення шляхом Інтернет-мовлення, зокрема пропонується таким організаціям надати право на трансляцію своїх передач (програм) в мережі Інтернет за допомогою будь-яких Інтернет-платформ та мереж цифрової дистрибуції, які забезпечуть доступ будь-якої особи до передачі (програми) мовлення з місця та в час обрані нею.

12) теоретичні підходи до визначення функцій сценарного договору, зокрема, якщо сценарій створюється як колективний твір договір має виконувати не лише регулятивну та охоронну функції, а й організаційну функцію, яка полягає у забезпеченні узгодження дій всіх учасників процесу створення сценарію по строках та результатах діяльності;

13) теоретичні підходи до вирішення проблеми правової регламентації використання твору шляхом адаптації, зокрема договірна модель, яка використовується сторонами, має виконувати роль адекватної правової форми, яка дозволяє створити похідний твір, базуючись на «біблії» телеформату, за умови дотримання обмежень щодо адаптації окремих елементів телеформату;

14) теоретичні підходи до визначення загальних тенденцій щодо рівня правової охорони телеформату в Україні, країнах ЄС та США, що дало підстави запропонувати розробити на рівні ВОІВ окремий договір про правову охорону на телеформат або рекомендації (чи роз'яснення) щодо правового регулювання відносин, пов'язаних з використанням телеформату.

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, що сформульовані в дисертації висновки та пропозиції, як теоретичного, так і практичного характеру, можуть бути використані: у *науково-дослідній сфері* – для подальших теоретичних досліджень і розробок у сфері авторського права; в законопроектній роботі – в процесі вдосконалення законодавства України в сфері авторського права і суміжних прав; у

правозастосовній практиці – застосування судами норм національного законодавства, міжнародних угод, дія яких є обов'язковою для України, європейської судової практики в процесі розгляду спорів із порушення прав інтелектуальної власності; у навчальному процесі – під час викладання навчальних дисциплін «Право інтелектуальної власності», «Договори у сфері інтелектуальної власності».

Особистий внесок здобувачки. Дисертаційна робота є самостійною завершеною науковою працею. Викладені в дисертації положення, висновки і рекомендації, отримані в результаті особистого вивчення та аналізу наукових джерел, національної та зарубіжної нормативно-правової бази, судової практики. Теоретичні положення наукової новизни та висновки сформульовані дисертантом особисто. Використані в дисертації ідеї, положення чи пропозиції інших авторів мають відповідні посилання

Апробація матеріалів дисертації. Основні положення та результати наукового дослідження обговорювалися на спільних засіданнях відділу авторського права і суміжних прав та центру правового забезпечення розвитку науки і технологій НДІ інтелектуальної власності НАПрН України, де виконувалася дисертація. Викладені в дисертації теоретичні висновки та положення оприлюднені на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, форумах, круглих столах, зокрема:

науково-практичній інтернет-конференції «Вітчизняний та світовий досвід правового регулювання відносин у сфері інтелектуальної власності» (м. Черкаси, 7квітня 2015р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Особливості і тенденції розвитку правотворчості в умовах трансформації суспільства» (м. Одеса, 17 квітня.2015р) III Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих вчених та студентів з проблем інтелектуальної власності «Законодавство України у сфері інтелектуальної власності та його правозастосування: національні, європейські та міжнародні виміри» (м. Київ, 18 вересня.15р.); V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Інтелектуальна власність: погляд з XXI століття» (м. Черкаси, 15 жовтня 2015р);. Міжнародній науково-

практичній конференції «Юридична наука та практика: виклики сучасних євро інтеграційних процесів»(м. Братислава, Словацька Республіка, 27-28 листопада 2015 року); Міжнародній науково-практичній конференції «Рівень ефективності та необхідність впливу юридичної науки на нормотворчу діяльність та юридичну практику» (м. Харків, 5-6 лютого 2016 р.); Міжнародній науково-практичній конференції ім. Ю.С.Червоного «Цивільне судочинство у світлі судової реформи в Україні» (м. Одеса, 18 грудня 2015 р.); Всеукраїнській науково-практичній Інтернет-конференції «Вітчизняний та світовий досвід правового регулювання відносин у сфері інтелектуальної власності» (7-8 квітня 2015 р.); Ш Всеукраїнській науково-практичній конференція «Права людини в Україні і світі: охорона, реалізація, захист» (м. Київ, 3 грудня 2015; року); Науково-практичній конференції «Актуальні проблеми інтелектуального права» (м.Львів, 23 вересня 2016 р.); II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Методологія оцінка вартості майнових прав інтелектуальної власності та практичні аспекти її застосування» (Київ 24 вересня 2020 р.).

Структура і обсяг дисертації обумовлені завданнями та логікою предметом дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, які охоплюють 9 підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 210 сторінок, з них: основного тексту– 183 сторінки, список використаних джерел (252 найменування) – на 25 сторінках, 1 додаток на 2 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРАВОВОЇ ОХОРОНИ ТЕЛЕФОРМАТУ

1.1. Теоретичні підходи до визначення природи телеформату

Термін «формат» поширився в телевізійному середовищі ще на початку ХХІ століття. Цим словом зазвичай позначалися різні процеси і явища: спосіб мовлення (аналоговий або цифровий формат); тип носія інформації (касети формату Betacam або VHS); спосіб доставки телепрограм (формат кабельного або супутникового телебачення); набір системних ознак, характерних для конкретної програми, що надають їй ознак унікальності [157, с.203].

На багатозначність змісту згаданого терміну зверталась увага і в юридичній літературі [82, с.40], проте він і до сьогодні має правову невизначеність, як у теорії, так і у законодавстві. Особливо гостро постає необхідність розгляду питання щодо створення правової основи для використання терміну «телеформат», як окремого об'єкта правової охорони.

Як об'єкт дослідження, телеформат почав привертати увагу вчених ще у 70-ті роки минулого століття. Від тоді захищено ряд дисертацій та видано чимало публікацій (Pia Majbritt Jensen, Данія, 2007 р.; Silvio Waisbord, Sonia Jalfin, Аргентина 2009 р.; Tasha Oren, Sharon Shahaf, Велика Британія 2012.; Shahaf Sharon, США, 2009 р.; Logan L., Франція, 2009 р.; Горчаков А.В., Російська Федерація, 2003 р.). Також при аналізі поняття телеформату взяті до уваги здобутки викладені у наукових працях Альберта Морана, Робіна Мідоу, Шерстобоева Є., Гаврилов Є., Дозорцева В., Готтлиб Н., Сингх С, Штефан А.

Американський дослідник Робін Мідоу ще в 1970 році звернув увагу на те, чи існує справедливий і дієвий метод, який дозволить забезпечити охорону формату і водночас збереже вільне використання «Простих ідей» [221, с. 1172].

Зазвичай, телеформат розглядається, як концепція програми у вигляді списку правил, які утворюють незмінні та змінні елементи програми [234, с. 2].

У більшості наукових публікацій він розглядається як ідея. Наприклад, Альберт Моран зазначає, що сила формату полягає в ідеї, яка утворює його основу, а ідея є найменш захищеною [235, с. 7].

Проте ідея ніколи не вміщує в себе твір, сценарій чи окремі його охоронювані елементи. На відміну від ідеї телеформат характеризується наявністю сценарію, який у процесі виробництва може змінюватися, доповнюватися, автор може відмовитися від якихось деталей і віддати перевагу зовсім іншим елементам. Тому такий створений об'єкт, як телеформат, не може бути лише ідеєю - це вже готовий продукт, який має своє матеріальне втілення. Зведення телеформату до ідеї піддавалося критиці і в науковій літературі. Зокрема, на думку А. Штефан: «Телеформат – це чітка інструкція, яка розкриває технологію виробництва телепередачі, а не просто її ідею» [180, с. 51].

З такою точкою зору також не можна погодитися. Телепередача - це ще не телеформат, хоча вона також має стійкі, постійно повторювані елементи, на основі яких у різних випусках можуть вироблятися інші тимчасові складові. Для того, щоб відрізнити телеформат від інших існуючих об'єктів, він повинен мати принаймні один епізод чи напрям розвитку подій, який, об'єднуючись в цілісну картину з іншими елементами, породжує новий результат [223, с.94].

Телеформат є частиною телепрограми, а завдяки сукупності різноманітних ознак, що його характеризують, наділяє таку телепрограму унікальними відмінними рисами. Він включає в себе жанр, стиль, драматургічну конструкцію, хронометраж, графіку, музику, тематичні та сюжетні переваги й обмеження, образ ведучого (якщо такий є) тощо. Існує думка, відповідно до якої телевізійний формат розглядається як «шаблон», від якого два кроки до таких понять, як «кліше», «клон», «зліпок» [176, с.3]. Водночас, телеформат виключає будь-яке механічне повторення, тому найбільш наближеним за змістом до нього є слово «лекало» - як інструмент, який дає можливість багаторазово, швидко і без втрат якості відтворювати складну форму [176, с.3].

Зміст окремого випуску будь-якої телепередачі завжди одиничний, оригінальний, а телеформат - універсальний і технологічний. Тому можна також

вважати, що телеформат - це колективний проект, в основі якого оригінальна ідея, втілена у вигляді сценарію і подальшого відзнятого за сценарієм «пілотного» випуску.

У юридичній науці ставлення до терміну «телеформат» більш прагматичне. Відсутність нормативного закріплення поняття «телеформат» призводить до більш утилітарного його застосування та доволі вільного його тлумачення у вигляді «ідеї», що не визнається об'єктом авторсько-правової охорони на законодавчому рівні [180, с. 54].

Натомість якщо надати детальний опис ідеї, з персонажами, з особливостями епізодів, то формат вже може нести в собі концепцію літературного твору. Проте насправді подібний опис ідеї та сюжету є недостатнім для надання йому авторсько-правової охорони. Такий спрощений підхід до визначення правової природи телевізійного формату серйозно гальмує розвиток телевізійного ринку не тільки в Україні, а й в усьому світі, породжує хаос у професійному продюсерському середовищі. Зведення опису ідеї телеформату до літературного твору з намаганням сприймати такий твір, як систему подій у телепередачі не відображає особливостей суті телеформату і не може бути підґрунтям для надання йому авторсько-правової охорони як окремому об'єкту [197, с.78].

Спираючись на практику створення телеформатів, що виходять на телеекрани, можна зробити висновок, що існують два основних типи форматів:

scripted tv (формат на основі сценарію) [93, с. 20] – до цієї групи належать аудіовізуальні твори, в основу яких покладено сценарій з розвитком подій (наприклад, драми, комедії, серіали), де діючими особами є актори;

nonscripted tv (формат без сценарію) [93, с. 23] - реаліті-шоу, розважальне телебачення, ігрові шоу тощо, не прописані чітко сценаристами, але є результатом конкретних подій, що відбуваються під час самого шоу. Своєю чергою формат без сценарію поділяється на різні підвиди. Насамперед *ігрові шоу* («Хто хоче стати мільйонером»); шоу талантів («Хвилина слави»); *реаліті-шоу* («Фактор страху», «Останній герой»).

Існує думка серед науковців, що телеформат, є «аудіовізуальним твором» [242, с. 11], але при цьому не визначаються особливості телеформату, та його видова приналежність, як це зазначено у ст.1 Закону України «Про авторське право і суміжні права» відносно кінофільмів, телефільмів, відеофільмів, діафільмів, слайд-фільмів як видів аудіовізуального твору.

Отже є потреба виокремити ознаки аудіовізуального твору та співвіднести їх з ознаками телеформату для того, щоб з'ясувати чи дійсно телеформат є аудіовізуальним твором.

Закон України «Про авторське право і суміжні права» у статті 1 визначає аудіовізуальний твір як такий, що фіксується на певному матеріальному носії (кіноплівці, магнітній плівці чи магнітному диску, компакт-диску тощо) у вигляді серії послідовних кадрів (зображень) чи аналогових або дискретних сигналів, які відображають (закодовують) рухомі зображення (із звуковим супроводом та без нього), і сприйняття якого є можливим винятково за допомогою того чи іншого виду екрана (кіноекрана, телевізійного екрана тощо), на якому рухомі зображення візуально відображаються за допомогою певних технічних засобів. Видами аудіовізуального твору є кінофільми, телефільми, відеофільми, діафільми, слайдофільми, які можуть бути ігровими, анімаційними (мультиплікаційними), неігровими чи іншими [127].

Дещо інше трактування аудіовізуального твору містить стаття 1 Закону України «Про телебачення і радіомовлення», яка визначає його як частину телерадіопрограми, що є об'єктом авторського права, має певну тривалість, авторську назву і власну концепцію, складається з епізодів або цілісних авторських творів, поєднаних між собою творчим задумом і зображувальними чи звуковими засобами та яка є результатом спільної діяльності авторів, виконавців та виробників [135]. Зазначена дефініція, на відміну від запропонованої в Законі України «Про авторське право і суміжні права», акцентує увагу на елементах творчого процесу створення аудіовізуального твору, якто: власна концепція, творчий задум та спільна діяльність творців. У своїх роботах Яворська О.С. зазначає, що плуралізм підходів є виправданим, коли йдеться про доктринальне

тлумачення. Проте, викладення законодавчих дефініцій одних і тих самих понять у різних нормативних актах є негативним явищем законодавчої техніки. [79, с.608].

Щоб визначити ознаки аудіовізуального твору необхідно здійснити аналіз поняття «твору». Так В. І. Серебровський, дає визначення твору, як сукупності ідей, думок й образів, які отримали в ході творчої діяльності автора своє вираження в доступній для сприйняття почуттями людини конкретній формі, що припускає можливість відтворення [148, с. 283]. Натомість В. Я. Іонас визначає твір як відображення дійсності, яке є синтезом ідей (понять чи образів), вираженим в об'єктивній формі, що містить вирішення задачі пізнання та перетворення людини, суспільства й природи [76, с. 140]. Проаналізувавши наведені визначення, можна виокремити відповідні характеристики твору як об'єкта авторського права, а саме: він не є матеріальним благом, а продуктом творчої діяльності [94, с. 75], та має бути втілений у конкретній матеріальній формі, доступній для сприйняття людиною.

З метою ж розкриття змісту першої ознаки твору, як результату творчої діяльності необхідно проаналізувати поняття «творчість». Зазначимо, що в науковій літературі є декілька підходів щодо трактування даного терміну. Один із них полягає в тому, щоб розглядати творчість як свідомий й здебільшого трудомісткий процес, що має на меті досягнення певного результату [148, с. 283]. Однак такий підхід призводить до необґрунтованого широкого трактування зазначеного поняття. Натомість Е. П. Гаврилов пропонує визначати творчість як діяльність людини, що створює щось якісно нове й відмінне завдяки своїй неповторності, оригінальності та унікальності [30, с. 222]. Очевидною перевагою такого трактування вбачається виокремлення певних ознак (новизна, оригінальність), яким повинен відповідати той чи інший результат, щоб вважатись творчим результатом. Новизна може проявлятися в новому змісті, новій формі твору, новій ідеї, новій науковій концепції тощо [99, с. 449.].

В науковій літературі сформувались два підходи щодо доцільності розгляду новизни як окремої ознаки твору. Перший ґрунтується на визнанні її самостійного

характеру [76, с. 140]. Натомість прихильники другого підходу розглядають новизну не в якості окремої ознаки, а як невід'ємний елемент будь-якого твору. Так, С. П. Грішаєв зазначає, що в більшості випадків твір буде новим, оскільки він містить оригінальні думки, ідеї, художні зразки, композиції, які раніше не існували [38, с. 39].

Тобто ознака новизни повністю поглинається ознакою творчого характеру [149, с. 111]. Така позиція видається слушною, адже новизна є однією із ознак, які допомагають визначити творчий характер твору, а відтак, обґрунтованим є співвідношення новизни та творчого характеру як частини й цілого. Критерієм, що дає змогу оцінити винятковість твору, є також його оригінальність. Вона вказує на те, що твір не повинен бути скопійований з іншого твору й має містити значний обсяг власного творчого матеріалу [1, с. 45]. При цьому оригінальність не можна оцінювати однаково стосовно всіх видів творів. Вона розрізняється залежно від того, чи йде мова про твори науки і техніки чи про художні твори, про оригінальний чи про похідний твір. Головне, щоб твір відрізнявся від схожих творів, не був копією чи наслідуванням іншого твору [102, с. 58].

Однак не всі країни визнають оригінальність й новизну необхідними ознаками твору. В країнах англосаксонської правової сім'ї оригінальність твору поступається за важливістю вкладеній у твір праці, її творчому характеру. Навіть якщо твір не зовсім відповідає вимогам новизни, але автор проявив достатні вміння й доклад значних зусиль для його створення, цей твір визнається об'єктом авторського права [65, с. 134].

Наступна властивість будь-якого твору, в тому числі й аудіовізуального, полягає у наявності конкретної форми, доступної для сприйняття людиною, або ж об'єктивної форми. Під нею розуміють таку форму існування твору в зовнішньому світі, яка дозволяє іншим особам (крім автора) ознайомитись з твором й надає можливість його сприйняття іншими людьми, як правило, за допомогою органів чуття [42, с. 70]. Як слушно зазначає О. П. Сергєєв, доти, поки думки та образи автора не проявляться зовні, а існують лише у вигляді творчого задуму, вони не можуть бути сприйняті іншими людьми і, як наслідок,

немає практичної потреби в їх правовій охороні. Адже думки, образи й ідеї, що не були виражені в об'єктивній формі, за жодних умов не можуть бути введені в цивільний обіг і просто не можуть бути відокремлені від своїх творців [94, с. 76]. Варто також погодитися з М. В. Дозорцевою, що об'єктивна форма твору як ознака об'єкта авторського права має подвійне значення. По-перше, вона повинна робити твір доступним для сприйняття третіми особами. По-друге, забезпечувати можливість відтворення твору третіми особами [56, с. 37]. Відтак, об'єктивна форма втілення твору є однією з умов, які забезпечує його існування та сприйняття як самостійного об'єкта права інтелектуальної власності.

Поряд з цим в окремих країнах для визнання певного твору об'єктом авторського права необхідно, щоб він був виражений не просто в об'єктивній, а в матеріальній формі. Можливість встановлення такого критерію охороноздатності твору допускається пунктом 2 статті 2 Бернської конвенції про охорону літературних і художніх творів [17]. Такий підхід застосував законодавець і в Законі України «Про авторське право і суміжні права». Однак під час закріплення матеріальної форми на законодавчому рівні як обов'язкової ознаки твору, необхідно враховувати специфіку, тих чи інших об'єктів авторського права. Варто погодитися з О. В. Кондаковою, що відповідна ознака не може бути в якості визначальної щодо всіх об'єктів авторського права в національному законодавстві, адже рівень розвитку технічних засобів фіксації й розповсюдження нематеріальних результатів інтелектуальної діяльності дає змогу значній кількості творів існувати поза межами будь-якої матеріальної форми (наприклад, у вигляді радіосигналу) [94, с. 78]. Однак не можна заперечувати й той факт, що твори в усній формі можуть з часом бути легко спотворені чи втрачені, що ускладнює можливість застосування ефективних способів захисту прав їх авторів. Так, І. І. Дахно вважає усну форму вираження твору суб'єктивною, оскільки, спираючись на неї, важко, а то й неможливо відтворити, сприйняти чи передати твір [40, с. 53]. Тому матеріальна форма твору є певною гарантією захисту прав авторів того чи іншого твору на випадок їх порушення, хоч її законодавче закріплення як ознаку

охороноздатності твору має реалізуватися з огляду на специфіку відповідного об'єкта авторського права.

Серед ознак, притаманних винятково аудіовізуальному твору, необхідно відзначити насамперед таку законодавчо визначену ознаку, як наявність серії зафіксованих та пов'язаних між собою кадрів (зображень) чи аналогових або дискретних сигналів, які відображають (закодовують) рухомі зображення. При цьому зображення повинні бути об'єднані спільним змістовним навантаженням [147, с. 42]. Очевидним є також той факт, що серія таких зображень повинна володіти певною послідовністю. Більше того, аудіовізуальний твір зазвичай складається з декількох послідовностей, кожна з яких виконує власну семантичну функцію та є автономною за смисловим наповненням [20, с. 65]. Варто також зазначити, що кадр належить до групи складових частин кінематографічного твору, які можуть бути відокремлені й використані самостійно, незалежно від останнього, і за певних умов (дотримання критеріїв охороноздатності) охоронятися як самостійний твір [22, с. 146].

Ще однією ознакою аудіовізуального твору, яку можна вивести на підставі аналізу законодавчої дефініції, є наявність візуального ефекту руху. У Рекомендації Генеральної конференції ЮНЕСКО «Про охорону та збереження рухомих зображень» від 27 жовтня 1980 р. рухомі зображення визначено як серію зафіксованих на носії зображень із звуковим супроводом чи без нього, які при відтворенні створюють враження руху і призначаються для комунікації чи демонстрації глядачам, або ж створюються у документальних цілях. До них зачислено, зокрема, кінематографічні й телевізійні твори, створені організаціями мовлення або для них [137]. Щоправда, в тих чи інших видах аудіовізуальних творів ефект руху проявляється по-різному. Так, окремі з них характеризуються візуальним ефектом безперервного руху (кінофільми, телефільми). Натомість в слайдфільмах й діафільмах образи та інформація сприймаються із затримкою в часі, дискретно [28 с. 55].

Ознакою аудіовізуального твору, на яку вказує законодавець, є також те, що він доноситься до глядача за допомогою певних технічних пристроїв. Завдяки їм

пов'язані між собою зображення створюють ілюзію руху. Так, серія кадрів за допомогою спеціальних технічних пристроїв перетворюється із поодиноких статичних зображень у динамічну загальну картину, що сприймається глядачами на екрані чи іншому призначеному для зорового сприйняття пристрої [22 с. 147]. Зазначена ознака тісно пов'язана із ще однією характеристикою аудіовізуальних творів – їх призначенням, яке полягає в зоровому та слуховому сприйнятті.

При визначенні ознак аудіовізуальних творів варто враховувати також складність процесу їх створення, що зумовлено широким колом суб'єктів, що беруть участь у створенні аудіовізуального твору й різномірним характером його складових елементів. Так, В. А. Дозорцев зазначає, що традиційні об'єкти авторського права досить прості, є результатом творчої діяльності одної особи чи невеликої кількості осіб-співавторів, які здебільшого здійснюють однорідну діяльність. Однак з розвитком техніки з'явилися досить складні об'єкти, які, зазвичай, не можуть бути створені однією особою і є продуктом різномірної діяльності. Їх формування є результатом багатоетапного процесу, коли одні особи своєю творчою діяльністю створюють елементи, котрі використовуються на другому етапі вже іншими особами для створення комплексного об'єкта в цілому. До них вчений відносить, зокрема, аудіовізуальні твори. [52, с. 146]

Поділяючи усі складні художні твори на: просторові (статичні), тимчасові (динамічні) та твори синтетичного мистецтва (просторово-часові), І. В. Савельєва відносить до останньої аудіовізуальні твори як такі, що є органічним поєднанням різних видів мистецтва в єдине художнє ціле. О. В. Жилінкова виокремлює такі ознаки складного твору: 1) з'єднані твори двох або більше галузей мистецтва (різномірні об'єкти авторського права); 2) кожна з частин твору створювали з метою створення цілісного твору; 3) кожна з частин твору не є головною по відношенню до інших; 4) частини твору можуть використовуватися разом та окремо від інших частин твору, тобто мати самостійне значення [64]. Аналіз відповідних характеристик дає змогу переконатися в приналежності аудіовізуального твору до категорії складних об'єктів права інтелектуальної власності. Адже, хоч він й охоплює низку різномірних об'єктів, які можуть

використовуватися окремо від нього, всі вони об'єднані єдиною метою – створення єдиного цілісного твору.

Особливістю аудіовізуального твору є також його комплексний характер. Адже об'єктом авторського права варто вважати не просто роботу автора чи ідеї, виражені автором, а твір як комплекс ідей та образів, що одержав своє об'єктивне вираження в готовій роботі [104, с.222]. Ознакою, яка безпосередньо пов'язана з процесом створення аудіовізуального твору, є також колективний характер такого творення. Виділяючи індивідуальну, групову й колективну форми організації творчої праці, О. О. Красавчиков зазначає, що у випадку з аудіовізуальним твором має місце саме колективна форма, адже його створення відбувається за допомогою колективу творчих особистостей. До ознак цієї форми вчений зараховує: 1) наявність між членами колективу формалізованих суспільних відносин; 2) соціальні зв'язки, сформовані в процесі створення певного нематеріального блага, є підсистемою у загальній сукупності суспільних відносин, що створюють зазначене творче об'єднання; 3) єдність цілі та єдність керівництва, що дає змогу не тільки поставити відповідні творчі завдання, але й організувати роботу [96, с. 471].

Проаналізувавши зазначені критерії, доходимо висновку, що всі вони проявляються у процесі виготовлення телевізійного формату та характеризують його. Ознаки, що характеризують телеформат можна умовно поділити на дві категорії. Першу становлять ті, що властиві будь-якому твору як об'єкту авторського права. До них належать такі характеристики, як творчий характер та об'єктивна форма вираження. Натомість другу категорію утворюють особливі, унікальні ознаки. Серед них: 1) наявність серії зафіксованих та пов'язаних між собою кадрів (зображень) чи аналогових або дискретних сигналів; 2) наявність візуального ефекту руху; 3) використання відповідних технічних засобів; 4) призначення для зорового та слухового сприйняття; 5) комплексний та колективний характер створення. Виокремлення ознак телеформату та порівняння їх з ознаками, що характеризують аудіовізуальний твір дають підставу для висновку, що телеформат є видом аудіовізуального твору. Крім того, у створенні

телеформату, як і аудіовізуального твору бере участь значне коло осіб. Діяльність цих осіб підпорядковується єдиній меті – створенню самостійного об'єкта авторського права. Єдність керівництва забезпечується шляхом зосередження діяльності щодо управління творчим процесом в особі режисера або продюсера. Відносини між особами, які беруть участь у його створенні, регламентуються відповідними законодавчими нормами й положеннями укладених між ними договорів [172, с. 346]. Підсумовуючи, зазначимо, що телевізійний формат як вид аудіовізуального твору є складним об'єктом авторського права та результатом багатоетапної колективної творчої праці, до складу якого можуть входити твори, як виготовлені на основі сценарію, так і без сценарію, але об'єднані єдиним творчим задумом, які складаються з епізодів і відображають єдиний результат спільної творчої діяльності авторів (наприклад, відео кліпи, рекламні ролики, окремі телевізійні передачі).

Аналогічне співвідношення аудіовізуального твору та фільму є характерним і для законодавства зарубіжних країн. Так, наприклад, ст. 1 закону Франції «Про авторське право і суміжні права виробників фонограм і відеограм, аудіовізуальних програм сповіщення» визначає, що кінематографічні твори та інші твори, що складаються з послідовно змінюваних зображень, зі звуком або без нього спільно називаються аудіовізуальним твором [199].

Закон Канади «Про авторське право» включає в поняття «кінематографічний твір» будь-який твір, створений способом, аналогічним кінематографії, у супроводі або без супроводу музики для кінофільму (п. 6 розділу 2) [195].

Схожість понять «аудіовізуальний твір», «кінематографічний твір», «телевізійний формат» оманлива і не дозволяє їх ототожнювати до рівня єдиного визначення. Аудіовізуальність цих видів творів споріднюється лише завдяки існуванню в них зображень, які супроводжуються звуком, та часткової подібності самого процесу виробництва. Термінологічна плутанина пов'язана із цими поняттями, до того ж повна невизначеність розуміння самого телеформату, призводить нівелювання диференціації між ними.

З урахуванням стрімкого розвитку телекомунікаційної індустрії, визначення аудіовізуального твору, до складу якого можуть входити й інші об'єкти авторського права, необхідно розглядати в більш розширеному змістовному контексті. Це не лише складний об'єкт права інтелектуальної власності, а й родове поняття, яке об'єднує такі об'єкти авторського права, до яких належать: фільми (кінофільми, телефільми, відеофільми, діафільми, слайд-фільми); телеформат (ігрові шоу, реаліті-шоу, шоу талантів тощо); відеореклама. На думку деяких науковців, реклама може також розглядатися, як самостійний об'єкт авторського права [182, с. 43].

Телеформат детально прописаний сценаристами, з конкретними подіями, з окремими об'єктами-елементами, є складним об'єктом і як зазначалося, може бути віднесений до окремого виду аудіовізуального твору, подібно фільму, але при цьому має свої особливості які визначають саму концепцію майбутнього твору і впливають на його різновид.

Так, основу базового формату становить оригінальний сценарій, де міститься його опис в початковому варіанті, який власне і передається ліцензіатам для використання [146]. *Адаптований формат* створюється ліцензіатом на основі переробленого базового сценарію з урахуванням національних особливостей, традицій, звичок і уподобань телевізійних глядачів конкретної країни в сучасних умовах [243, с. 359, с. 380].

Після того, як приймається рішення втілити ідею формату у конкретний продукт починається підготовка *продюсерської «біблії»* - документа, який регламентує всі основні складові формату. Для ігрового вертикального серіалу, наприклад «біблія» регламентує умови зйомки, кількість об'єктів, кількість героїв, драматургічний розподіл серії на акти, обов'язкові смислові «гачки» у точках виходу на рекламу, особливості образів провідних або постійних героїв та багато іншого. Незважаючи на творчий характер телевізійного виробництва, воно завжди потребує розробки *технологічних карт*, які забезпечують однакове розуміння завдань усіма учасниками творчого процесу під час створення кожного випуску телепрограми [232].

Викладене дає підстави зробити попередній висновок: *телевізійний формат на етапі об'єктивного вираження ідеї являє собою детальний опис сюжету, епізодів, персонажів є по суті художньою концепцією початкового твору яка включає в себе сценарій або сценарний план, опис істотних елементів (у тому числі декораційних і сценографічних), а також способи і прийоми його створення які характеризуються ознаками творчого характеру, виражені в об'єктивній формі і відповідають умовам набуття авторсько-правової охорони.*

Обгрутування відмінності телеформату від телевізійної програми на наступних етапах його створення (виробництва) обумовлює необхідність визначити характерні ознаки які йому притаманні та розкривають його сутність. Аналіз виробництва телевізійних форматів дозволяє виокремити наступні ознаки, що характеризують телеформат:

- являє собою сукупність різноманітних відомостей і матеріалів, які визначають творчу концепцію;
- є проектом готовим до локальної адаптації, який розписаний до найдрібніших деталей (тобто вже є об'єктивна форма вираження твору, яка в цілому готова до локалізації в інші проекти).

Наприклад, телевізійний формат, шоу, ігри тощо включає в себе суттєві об'єкти-елементи для практичної реалізації: опис сюжетних ліній (ідей), правила проведення програми, тип ведучого (ведучих) та інших персонажів, манери їх поведінки, хронологічну послідовність дій і подій, деталі декорацій і сценографії, музичний супровід, хронометраж, а також інші творчі та технічні елементи. Сукупність усіх цих елементів і визначає творчу концепцію.

Існує думка, що «телеформат – це концепція різноманітних творів» [246, с. 2].

Проте такий підхід розкриває сутність досліджуваного об'єкта лише частково, адже телеформат у реальному житті значно більше, ніж концепція. Він не просто відповідає на питання, якою має бути та чи інша телепередача, а й несе в собі творчий задум, і, головне, він має вже конкретну ідею, мету, яку автор хоче донести до публіки. Основу телеформату становить не концепція різноманітних

творів (елементів), а готовий продукт у вигляді аудіовізуального твору. Сукупність різноманітних об'єктів, що входять до телеформату, (як складеного об'єкту) лише послідовно і детально пояснюють, які дії слід вчинити для виготовлення того чи іншого аудіовізуального твору, для внутрішнього ринку - чи для ринку іншої держави. Тому телеформат першою чергою - це чітка інструкція, яка розкриває технологію виробництва циклу випусків телевізійного формату, а не лише «концепція чи інша будь-яка ідея» [205, с. 51]. З огляду на викладене можна зробити висновок, що телеформат - це твір з набором незмінних елементів програми, за межами яких виробляються чи адаптуються змінні елементи індивідуального епізоду. Однак подібна незмінність елементів з елементами індивідуального епізоду властиві практично всім цикловим передачам: в одній і тій самій студії можуть відбуватися зйомки різних передач, з однаковим планом побудови всіх випусків, може бути і той самий музичний супровід, але з новим, відмінним компонентом. Але будь-яка телепередача, яка не є телеформатом, також має стійкі, постійно повторювані елементи, на основі яких у різних випусках можуть вироблятися інші, тимчасові складові. Отже, проста комбінація незмінних і змінних елементів є недостатньою для визначення телеформату. Ідентифікація телеформату лежить у площині творчого об'єднання елементів всіх складових формату, які в своїй сукупності та поєднанні породжують синергетичний ефект – створюється об'єкт, властиві ознаки якого не дорівнюють простій сумі ознак його складових, що відрізняє його від інших телепередач. Він легко впізнається і вирізняється серед усіх інших вже існуючих аудіовізуальних об'єктів. До того ж концепція телеформату, який виготовляється для продажу, має властивість успішної адаптації з урахуванням національних особливостей держави, до якої він продається [248, с. 14]. Телевізійна ж програма такої особливості немає, бо вона побудована, головним чином, на національних елементах, які не можливо замінити або адаптувати. Тому така передача не може стати телевізійним форматом, навіть якщо вона має високі рейтинги та є комерційно успішною.

Тож головною відмінністю телеформату від інших видів аудіовізуального твору є можливість його адаптації та подальшого перепродажу готової інструкції з виготовлення для окремої країни чи локації. Кількість адаптації телеформату не лімітована, що можемо яскраво бачити на прикладі таких телеформатів, як «Холостяк» (адаптація в таких країнах як: Америка, Австралія, Бразилія, Велика Британія, Канада, Греція, Ізраїль, Нова Зеландія, В'єтнам, Україна); «Міняю жінку» — це українська адаптація британського реаліті-шоу *Wife Swap*; «Супер мама» - це українська адаптація французького реаліті-шоу та ряду інших телеформатів.

Саме тому однією із головних вимог до телеформату є адаптація твору, з можливістю видалення іноземних абстрактних компонентів, заміни їх на специфічні маркери національної приналежності. Особливість будь-якого телеформату полягає не тільки в здатності проходити початкову адаптацію перед першим сповіщенням, а й у тому, що телеформат може неодноразово змінюватися під впливом інших подій, що відбуваються у певному суспільстві з урахуванням інтересів аудиторії [190, с. 451].

У 2003 р. Верховний суд Німеччини у справі «Sendeformat» зазначив, що *телевізійний формат – це сукупність його характерних ознак, які відповідають загальним шаблонам*. Кожна ознака може формувати окрему пізнавану програму, незалежно від її змінюваного змісту, як частину серії телевізійної програми [245]. Тому в деяких випадках суди почали визнавати телеформат об'єктом авторського права.

Так, телевізійний формат був визнаний об'єктом права інтелектуальної власності вже у 2004 році згідно з рішенням суду в Бразилії у справі щодо формату телевізійної програми «Великий Брат» (Big Brother). У цьому хрестоматійному рішенні зазначалося, що *телевізійний формат* є набагато ширшим поняттям, яке не лише включає центральну ідею програми, а й охоплює численну групу технічної, артистичної, економічної та ділової інформації. Телевізійний формат є не лише ідеєю, він є чимось набагато більшим [197].

Того ж року Верховний суд Данії у справі «Castaway Television Production Ltd Planet 24 Productions Ltd. Endemol Entertainment Jon De Mol Productions» визначив, що телеформат шоу «Survivor» є об'єктом авторського права, але відмовив у задоволенні позову, зазначивши, що однаковість ідей, які лежали в основі форматів «Big Brother» («Великий брат») і «Survivor», не є підставою для визнання порушення. Відтак правовласник не зміг захистити визнаний судом телеформат від копіювання, тому що сам телеформат розглядався лише як ідея.

У справі щодо захисту прав власності на телеформат «Green v Broadcasting Corporation of New Zealand» (Велика Британія, 1989 р.) щодо телешоу «Opportunity Knocks» («Шанс стукає») суд також став на бік відповідача, відхиливши аргумент позивача про захист телеформату як драматичного твору, який має загальну завершену цілісність.

Головна ж причина того, що суди дотримуються таких різних точок зору - відсутність на законодавчому рівні визначення самого поняття телевізійного формату. З цієї підстави телеформат не підлягає охороні і в Росії. Наприклад, у 2006 році «Замоскворецький суд міста Москви відхилив позов В. Фокіна до телеканалу «ТВ Центр», який використав формат серіалу «ТАРС уповноважений заявити» при створенні нових фільмів, зазначивши, що «право на адаптацію картини під конкретний телеформат не порушує прав авторів» [72, с. 12-19].

Наведені приклади свідчать, що судова практика різних держав щодо захисту телеформату є неоднозначною [141]. Більшість правовласників телеформатів намагаються захистити їх як самостійний об'єкт права інтелектуальної власності, з детально розписаним сюжетом, з захистом самої назви телеформату тощо. Але більшість судів схильні дотримуватися головної лінії, що оригінальний формат – це, як правило, загальна ідея, а не цілісний творчий результат, який здатний перебувати під захистом права інтелектуальної власності.

Викладене дозволяє дійти висновку, що телеформат - це складний об'єкт телевізійного виробництва, що являє собою сукупність певних елементів,

комбінація яких є характерною саме для даного телевізійного продукту та яка надає йому здатності до ідентифікації серед інших однорідних об'єктів.

При дослідженні суті телевізійного формату важливо виокремити не лише загальні ознаки, що характеризують будь-який твір, а й ознаки, притаманні лише телеформату, які різняться за своїм змістом, але є універсальними за структурою і складають цілісну сукупність комбінацій унікальних елементів. Ці ознаки необхідно розглядати як додаткові тому що вони не впливають безпосередньо на отримання та обсяг авторсько-правової охорони. Відповідно до основних ознак, правова охорона надається твору, який є результатом інтелектуальної творчої діяльності і виражений у будь-якій об'єктивній формі [114]. Тобто, основні ознаки є необхідними і достатніми для правової охорони твору. Телеформат втілює в собі оригінальні авторські підходи та їх виконання, характеризується всіма основними ознаками охороноздатності аудіовізуального твору як об'єкта авторського права, але включає в себе і низку додаткових ознак. До таких ознак телеформату належать:

- об'єктивна форма вираження загальної ідеї, сюжету;
- включає шаблон для відтворення, як у різних епізодах певної серії телеформату, так і в різноманітних втіленнях телеформату (в інших програмах);
- призначений для багаторазового втілення різноманітними способами;
- здатний бути адаптований з урахуванням національних особливостей.

Можливість практичного застосування комбінації сукупності унікальних ознак для ідентифікації телевізійного формату можна розглянути на прикладі судової справи щодо захисту формату програми «Караоке на Майдані». Одним із доказів у судовій справі був висновок спеціального дослідження об'єктів права інтелектуальної власності, згідно з яким: *«Автором сценарію «Караоке у фонтана» були запозичені елементи внутрішньої форми зі сценарію «Караоке на Майдані» та запозичений його творчий задум, тобто юридично значущі елементи твору...»* [164].

Виходячи з доктринального тлумачення, творчий задум автора телевізійного формату складається із системи художніх образів та взаємозв'язків між ними, а вони збігаються в обох сценаріях:

- на вулиці збирається натовп;
- кожний є потенційним учасником гри;
- спочатку ведучий співає пісню разом з усіма;
- далі на власний розсуд обирає для подальшої гри декількох із тих, хто найкраще заспівав запропоновану пісню;
- серед обраних співаків визначаються фіналісти програми;
- фіналісти збирають гроші для визначення переможця;
- переміг той із фіналістів, хто зібрав більше грошей [164].

Зазначені «художні образи» були характерними для телевізійного формату програми «Караоке на Майдані», і всі вони збігалися з елементами програми «Караоке у фонтана». На прикладі розгляду наведеної справи можна стверджувати: всі основні елементи об'єкта мають значення саме в унікальній комбінації, в якій їх поєднано (схожа назва, сценарій, локація, образ ведучого); творчий задум автора формату був виражений в об'єктивній формі, а саме в *сценарії*.

Шаблон об'єкта «Караоке на майдані» призначений для багаторазового втілення іншими суб'єктами у різноманітних форматах, але на договірній основі.

Об'єктивною формою вираження аудіовізуального твору є саме зображення, створене за допомогою цифрової техніки, цифрових носіїв чи кіноплівки шляхом відокремлення від особистості автора (в поєднанні зі звуковим супроводом або без нього), що сприймається глядачем [112, с. 163].

Отже можна буде констатувати, що об'єктивною формою вираження телевізійного формату доцільно вважати його аудіовізуальне відображення (зображення) на будь-якому екрані, отримане шляхом відтворення втілених технічними засобами зображень при застосуванні технічних пристроїв. Ознакою охороноздатності телевізійного формату, як об'єкта авторського права, повинна вважатись об'єктивна форма вираження твору.

Здебільшого розгляд телеформату обмежуються вивченням його ознак як об'єкта цивільного права. Натомість необхідність у визначенні самої сутності телевізійного формату значно глибша і більш значуща для митців.

По-перше, телевізійний формат в сучасному законодавстві України не є самостійним об'єктом авторського права і тому де-факто не може відповідати ознакам творчості та об'єктивній формі вираження, хоча насправді телеформат несе в собі всі ознаки самостійної творчості.

По-друге, саме за цими ознаками можливо охарактеризувати формальну визначеність поняття телеформату навіть не враховуючи його внутрішньої специфіки.

Саме тому так необхідне закріплення юридичного визначення телеформату з подальшим його включенням до об'єктів авторського права. Телеформат - це особливий результат творчості, вид аудіовізуального твору, так само як і кіно, діафільми та інші. Телеформат додатково можна охарактеризувати ще однією новою ознакою, яка дозволяє віднести його до складеного твору. Він об'єднує в собі елементи, які є різними за своїм характером та видом творчості, об'єднує різні результати творчого, технічного та організаційного характеру і утворює єдину цілісну структуру, яка має здатність до багаторазового використання. Завдяки поєднанню результатів творчої діяльності сценаристів, композиторів, акторів-виконавців, режисерів виникає зовсім новий, раніше неіснуючий твір, який називається - *телевізійним форматом*. Дана ознака безпосередньо пов'язана із здатністю телеформата бути ідентифікованим внаслідок творчого об'єднання всіх його складових, які у своїй сукупності та поєднанні породжують синергетичний ефект – створюється об'єкт, властиві ознаки якого не дорівнюють простій сумі ознак його складових, що відрізняє його від схожих об'єктів правової охорони. Закріплення у законодавчих актах не лише визначення телеформату, а й ознак, що йому притаманні надасть можливість відмежувати телеформат від цілої низки аудіовізуальних творів, а також від візуальних зображень, які не є творами взагалі. З визначенням даних ознак телеформат сприйматиметься, як

цілісний витвір в якості об'єкта авторського права і жодним чином не в якості «ідеї», яка не підлягає правовій охороні та захисту [206, с. 475].

Саме тому виникає потреба детального дослідити всі ознаки, які характеризують телеформат як складений твір у процесі його створення [169, с. 439]. Віднесення телеформату до складеного твору підтверджується аналізом його внутрішньої структури, адже він органічно поєднує в собі як результати творчої діяльності, так і результати технічного характеру і таке поєднання не є випадковим, а поєднання творчих результатів не утворює збірку творів.

У новоствореному телевізійному форматі можна окремо виділити: сценарій, музику, пісні, виконання акторів, декорації, дикторський текст, малюнки тощо. Специфіка телевізійного формату завжди проявляється в поєднанні декількох самостійних об'єктів авторського права та суміжних прав. Якщо вилучити з нього хоча б один складовий об'єкт-елемент або замінити його на інший то телеформат втрачить свій художній задум, свій естетичний вигляд. В житті, як свідчить практика, вилучення такого елемента з цілісності телеформату об'єктивно неможливе, оскільки повністю втрачається основа твору. Наприклад, навряд чи буде існувати ігровий телеформат без персонажів, без ведучого, без натуральних зйомок.

Телевізійний формат, як зазначалося, є складеним твором не тільки по своїй структурі, але ще й тому, що він може органічно поєднувати в собі, як охоронювані (сценарій, музика, декорації, костюми, пісні, комп'ютерну графіку), так і не охоронювані (діяльність технічного персоналу, продюсерів, а також об'єкти авторського і суміжного права щодо яких закінчився строк правової охорони) авторським правом результати людської діяльності.

Отже, ознака телеформату як складеного твору є ключовою і визначальною для виявлення не лише його сутності а й ознакою, завдяки якій встановлюються та координуються правові зв'язки між об'єктами-елементами, що входять до складу телевізійного формату.

Тому, складеність - ознака телеформату як об'єкта авторського права проявляється у поєднанні в єдиному об'єкті авторського права різних результатів

творчої, технічної та організаційної (продюсерської) діяльності, в одночасному поєднанні різних об'єктів, правова охорона яких здійснюється нормами різних інститутів права інтелектуальної власності, характеризується різним правовим режимом з одночасною неможливістю вилучення хоча б одного з об'єктів-елементів, що входять до його складу[169, с. 439].

Таким чином, телевізійний формат є результатом творчої діяльності, об'єктивна форма вираження якого отримує прояв у вигляді самостійного, цілісного об'єкта цивільного права, а внутрішня структура характеризується таким поєднанням його елементів, яке надає йому нової якості, що є основою його ідентифікації, вирізнення з поміж схожих об'єктів правової охорони.

Необхідно підкреслити і ту обставину, що створення літературних, художніх творів, винаходів та інших результатів інтелектуальної, творчої діяльності, в тому числі і створення телеформату, не обов'язково має бути спрямовано на встановлення, зміну, чи припинення цивільних прав і обов'язків. Для виникнення правовідносин у сфері авторського права не має значення та обставина, чи бажав автор встановити цивільні права та обов'язки з іншими суб'єктами (наприклад, створення телеформату за договором на замовлення), чи створював твір, не маючи такого наміру [13, с.431].

Отже створення телеформату як окремого об'єкту, який також має особливу, доступну для сприйняття форму, як і літературний твір породжує правові наслідки незалежно від намірів осіб, його створивши.

Викладене дозволяє запропонувати наступне визначення телеформату: це складний об'єкт телевізійного виробництва, об'єкт авторського права, являє собою сукупність певних елементів, як охоронюваних, так і неохоронюваних, що утворюють його внутрішню структуру, комбінація яких є характерною саме для даного телеформату та яка надає йому здатності до ідентифікації серед інших подібних об'єктів. Об'єктивною формою вираження телеформату є його аудіовізуальне відображення (зображення) на будь-якому екрані, отримане шляхом відтворення відповідними засобами при застосуванні технічних пристроїв. Телеформат органічно поєднує в собі як результати творчої діяльності,

так і результати утилітарного (не творчого) характеру, при цьому поєднання творчих результатів не утворює збірку творів.

Саме таке визначення телеформату є основою подальшого дослідження та визначення специфіки правовідносин з приводу створення та використання телеформатів

1.2. Процес створення телеформату як основа трансформації об'єктивної форми його вираження

Досліджуючи природу телевізійного формату, необхідно виходити з того, що він відноситься до складних об'єктів, до складу якого входять різні самостійні об'єкти-елементи: сценарій, ескізи декорацій, графіка, музика, освітлення тощо.

Та головною частиною масштабного проекту під назвою «телевізійний формат» завжди є «біблія» формату, що є основою телевізійного формату, яка за своєю природою найближча до секрету виробництва, оскільки інформація, що міститься в ній визначає всі тонкощі і секрети виробництва, без знання яких відтворити телеформат проблематично. Вона є докладним посібником зі створення для подальшого використання телеформату. Такий посібник містить повне зібрання правил, інструкцій, ескізів декораційного оформлення, сценарій або режисерський сценарій, рекомендації з підбору акторів, товарні знаки, розрахований фінансовий план та іншу інформацію. «Біблія формату», як основа проекту створюється безпосередньо авторами формату.

Саме значення і цінність телеформату залежить певною мірою від кожного окремого елемента, але *найбільша цінність його полягає в оригінальному поєднанні елементів, з можливістю створення єдиного образу, досягнення єдиної мети.*

Під час створення нового телеформату утворюється колектив сценаристів, кінорежисерів, операторів, акторів, художників, композиторів, звукооператорів, діяльність якого характеризується спільними зусиллями (командна робота), спрямованими на створення оригінального телеформату. Важлива роль належить і

зображувально-декоративному рішенню телеформату (розробка ескізів декорацій, виготовлення костюмів та реквізиту).

Телеформат як складний об'єкт зумовлює і складність його телевізійного виробництва, особливості, а також певні труднощі у визначенні правового статусу учасників створення телеформату та набуття прав на нього.

Створення телевізійних форматів завжди вимагає великих організаційних, творчих зусиль багатьох учасників, які беруть участь у цьому процесі, матеріально-технічних та фінансових ресурсів, коли телевізійний формат жодним чином не захищений авторським правом.

Віднесення телеформату до складних об'єктів зумовлюється наступним:

по-перше, телеформат як аудіовізуальний твір майже завжди створюється декількома особами у *співавторстві*, і це підтверджує той факт, що телеформат складається з комплексу творчих внесків. Таку особливість визначає і законодавець, (ч.1 ст.17 Закону України «Про авторське право і суміжні права»), де надається перелік авторів саме аудіовізуального твору і цей перелік цілком співпадає з переліком авторів, які беруть участь у виробництві телеформату.

Співавторство – це діяльність спільноти людей, які своєю творчою працею створюють унікальний твір телеформату. При цьому їм усім також може належати авторське право на даний твір незалежно від того, чи утворює такий твір одне нерозривне ціле або він складається із частин, кожна з яких має самостійне значення (ст. 13 Закону України «Про авторське право»)

Отже, розуміння авторів телеформату збігається із розумінням авторів аудіовізуального твору;

по-друге, подібність двох об'єктів (телеформату і аудіовізуального твору) проявляється і в тому, що творчий колектив (автори/співавтори) повинен передавати свій створений твір організації, що здійснює сам процес виробництва або продюсеру для подальшого його використання;

по-третє: до складу як аудіовізуальних творів, так і телеформату можуть входити вже існуючі об'єкти авторського права.

по-четверте, за своєю природою телеформат є складеним твором, який включає поруч із раніше створеними творами і оригінальні, що створені спеціально для даного телеформату. До спеціально створених творів можна віднести і сценарій.

Окрім того, до більшості телеформатів, що створені у формі аудіовізуальних творів, входять не лише об'єкти авторських прав, а й об'єкти суміжних прав, а це у першу чергу виконання, суб'єкти яких є різноманітні виконавці ролей, музичних творів, - всі вони є суб'єктами суміжних прав (ст. 35, 36 Закону України «Про авторське право і суміжні права»). Тому при віднесенні телеформату до окремого виду аудіовізуального твору та визначені правового режиму його охорони необхідно поширити наступні положення Закону України «Про авторське право і суміжні права»:

- автор чи особа, яким належать виключні майнові авторські права, мають виключне право на використання твору і виключне право дозволяти або забороняти використання твору іншим особам (ч. 1 ст. 15);
- суб'єкти суміжних прав мають виключне право дозволяти або забороняти іншим особам використання об'єктів суміжних прав (ст. 39, 40).

Сучасний телевізійний ефір усіх країн світу більш ніж на сімдесят відсотків складається з аудіовізуальних творів та телевізійних форматів.

Оскільки спільна діяльність авторів і правоволодільця телеформату завжди базується на самому процесі комерціалізації формату, який можна здійснити практично на будь-якому етапі його існування [36, с.134], то виникає необхідність розглянути процес виробництва телеформату докладніше, щоб більш детально з'ясувати суть та складність самого телеформату та з'ясувати як перетворюється його об'єктивна форма вираження в залежності від етапів його створення.

Процес створення телеформату можна розглянути у вигляді певних етапів.

На першому етапі створення автору телевізійного формату належить лише його ідея, реальна ідея, яку можливо втілити в життя. Однак, як було вже сказано, з точки зору цивільного права, керуючись статтею 433 ЦК України, «авторське

право не поширюється на ідеї, процеси, методи діяльності або математичні концепції як такі» [173, Ст. 433].

Проте відомі випадки вирішення проблеми захисту телеформату у вигляді ідеї через надання їй, як певній інформації, режиму комерційної таємниці [198]. Згодом ці відомості передаються третій особі, але вже на комерційній основі. Втім, для здійснення такого роду операцій у сфері інтелектуальної власності потрібно, щоб відомості, які описують ідею телеформату, відповідали вимогам закону щодо секретів виробництва, виходячи зі змісту ст. 505 ЦК України та ст. 162 ч. 1 ГК України.

З урахуванням позитивної практики зарубіжних країн автор, якому належить телеформат ще у вигляді ідеї, і його потенційний набувач можуть укласти між собою договір про передачу конфіденційної інформації з обмеженим доступом, передбачивши обов'язок сторін щодо її нерозголошення та фінансову відповідальність за порушення його істотних умов [196, с. 41 - 43].

Таким чином, на першому етапі створення телеформат має б'єктивну форму вираження як інформація з обмеженим доступом в режимі комерційної таємниці. Але це ще не телеформат у власному його розуміні.

На другому етапі створюється так званий *паперовий формат*, який являє собою зафіксовану на паперовому або електронному носії деталізовану концепцію формату, інакше кажучи - «формат продюсера». На цьому етапі ідея телевізійного формату втілюється у форму *літературного твору зі сценічною обробкою*, а такий літературний твір (який прийнято вважати за сценарій) вже охороняється авторським правом. На цьому етапі дуже часто виникає недобросовісна конкуренція серед безпосередніх учасників ринку.

Третій етап характеризується процесом виготовлення телеформату. Автор вже створює «формат аудіовізуального твору», який включає в себе як охоронювані, з точки зору права інтелектуальної власності елементи, так і елементи, які не можуть одержати таку охорону. Частина таких елементів переходить у формат аудіовізуального твору з «паперового формату» (наприклад, персонажі, їх імена, назви, музичний супровід тощо), інша частина належить до

виробничих, технічних, а також організаційних знань (наприклад, декораційне оформлення, манера поведінки ведучих та учасників), потрібних для доведення телеформату до кінцевої стадії.

Усі елементи формату (як охоронювані, так і неохоронювані) спрямовуються на досягнення єдиної мети: надати телеформату об'єктивної форми. Своєю чергою, окремі елементи телеформату виконують важливу, з позиції авторського права, розрізняльну функцію. Це дозволяє виявляти плагіат, а під час створення ідентичних або подібних об'єктів за незалежної (паралельної) творчості допомагає авторам визначати ступінь оригінальності їх творів. Саме на цьому етапі створення телеформату знімаються окремі епізоди аудіовізуального твору, які можуть у подальшому самостійно демонструватися за допомогою телебачення як короткометражні сцени чи рекламна заставка, яка також може бути віднесена до окремого виду аудіовізуального твору.

На цьому етапі телеформат має змішену форму вираження: частково у формі фрагментів аудіовізуального твору, частково літературного твору (в частині, що не була використана при зйомках епізодів, що увійшли до складу аудіовізуального твору).

На четвертому, заключному етапі створюється кінцева «Біблія формату», яка являє собою докладний посібник, документ, що регламентує всі основні складові створеного телеформату для подальшого його використання. Такий документ, як зазначалося, крім повного зібрання правил, інструкцій, сценарію, рекомендацій щодо підбору акторів, інформації щодо торговельних марок, визначає кількість необхідного для створення телеформату обладнання та персоналу, міститься розрахований фінансовий план. У «Біблії формату» зазначаються також фонограми музичних творів, а також рекомендації (опис виробничих «ноу-хау») зі створення «локальних» версій того ж самого твору для його використання за межами країни, вказано виробника оригінального телеформату як уже аудіовізуального твору, який підлягає захисту авторським правом.

«Біблія формату» є своєрідною базою даних, яка включає як охоронювані, так і неохоронювані правом інтелектуальної власності елементи. На основі цієї «біблії» створюється завершений аудіовізуальний твір, тобто кінцевий варіант телеформату, який є зовнішньою об'єктивною формою його вираження.

На цьому етапі автор формату має право, комерціалізувати об'єкт шляхом його продажу організації мовлення для подальшого використання за допомогою телебачення чи Інтернет-мережі. Водночас, об'єкт може бути використаний для створення локальної версії аудіовізуального твору, проте з іншими акторами, можливо з іншим музичним супроводом з урахуванням потреб певної глядацької аудиторії.

Особливої уваги вимагає розгляд телеформату на етапі створення «паперового формату», який ще не є телеформатом у тому сенсі, як його розуміють безпосередні учасники ринку, проте вже може вважатися сценарним твором. Вираз «паперовий формат» виник на європейському ринку, проте змістовно він більше відповідає терміну «продюсерський сценарій» або «*сценарний твір*». Відсутність відповідного правового регулювання на даному (другому) етапі створення телеформату, коли ідея перетворюється в літературний сценічний твір, який вважається саме *сценарним твором*, дозволяє багатьом недобросовісним учасникам ринку вводити в оману недосвідчених контрагентів.

Як свідчить практика, під час виробництва аудіовізуального твору у виді телевізійного формату відбувається використання багатьох об'єктів права інтелектуальної власності. Та завжди базою для зйомок є сценарій, тобто літературний сценічний твір [41], який підпадає під захист авторським правом. Віднесення сценарію до літературного сценічного твору можливо на підставі аналізу законодавства України.

Закон України «Про авторське право та суміжні права», Закон України «Про кінематографію», ЦК України не дають визначення терміна сценарію. Водночас, Закон України «Про авторське право і суміжні права» (п.1. ст. 8) до об'єктів авторського права відносить твори у галузі науки, літератури і мистецтва», до яких належать і аудіовізуальні твори (ч. 7), а у частині 13. п.1ст. 8 йдеться про

твори сценічної обробки, які придатні для сценічного показу. Таким чином, *літературний твір зі сценічною обробкою можна вважати сценарієм, який є об'єктом авторського права, за умови, що він придатним лише для сценічного показу.*

Сценарієм сценічного показу вважається короткий виклад змісту, сюжетна схема, за якою створюються різного роду спектаклі, імпровізації, масові видовища тощо. У такому сценарії, зазвичай, викладено повний, детальний і послідовний опис дій, діалогів, вчинків тощо.

Стосовно сценарію на телеформат, то до нього ще додатково додається в повному обсязі і «біблія». Однією з головних умов сценарію на телеформат є точне визначення характеру роботи в залежності від виду твору, а саме: літературного твору; аудіовізуального твору; постановкою, якою передбачено втілення сюжету в рамках телевізійного формату.

Кожний новий проект сценарію, написаний для телеформату, є оригінальним, унікальним літературним твором, який в цілому придатний до сценічного показу, а тому його можна віднести до об'єктів авторського права. Проте такий сценарій з часом перевтілюється в телеформат, який, є різновидом аудіовізуального твору. Водночас, закон літературний твір відносить до сценарію, якщо він придатний до сценічного показу. За такою ознакою при наявності всіх інших ознак сценарій телеформату відповідно до норм законодавства України не можна віднести до літературних творів, а відтак розповсюдити на нього авторсько-правову охорону. Для подолання цієї прогалини у законодавстві пропонується у п.1.ч.13 ст. 8 Закону України «Про авторське право і суміжні права» внести доповнення та викласти його у такій редакції: «сценічні обробки творів, зазначених у пункті 1 цієї частини, і обробки фольклору, придатні для сценічного показу та створення аудіовізуального твору».

Унікальність телеформату завжди лежить в площині зібрання різних елементів в єдиний об'єднуючий елемент, який робить програму привабливою для широкого кола глядачів. Втім значна частина телеформату викладається саме в письмовій формі, тому багато дослідників (у тому числі Робін Мідоу [221, с.

1170]) висловлюють думку, що телеформати дуже подібні до літературних творів, правова охорона яких не піддається сумніву. За умови визнання цієї спорідненості, поряд з тим, що закон гарантує винагороду письменнику за плоди його праці, це могло б стати сильним аргументом для правового захисту телеформатів [203, с. 53].

Для віднесення сценарію телеформату (з додатком «біблії») до літературного твору, необхідно виходити з норм, викладених у п.1 ч.1 ст.8, Закону України «Про авторське право та суміжні права» та ч.1. ст. 433 ЦК України.

За умовами охороноздатності твору авторським правом, письмовий твір (сценарій) має бути зафіксованим на матеріальному носії у письмовій формі. При цьому закон не бере до уваги сам зміст твору. Проте у п.1 ст. 8 Закону України «Про авторське право та суміжні права» саме за змістом розподіляються літературні твори художнього, публіцистичного, наукового та іншого характеру .

Для того щоб сценарій телеформату набув ознак літературного твору, недостатньо викласти його на матеріальному носії. Потрібно, щоб він містив у собі *відбиток творчості її автора*. Людина в наслідок своєї творчої діяльності здатна створювати ідеальні образи, предмети матеріального світу, адже твір не тільки матеріальний, а в першу чергу ідеальний об'єкт. Результат такої діяльності автора характеризується оригінальністю та новизною, які виявляються як у змісті твору (сценарію), так і у формі майбутнього телеформату.

Отже телеформат на певному етапі створення набуває об'єктивної форми вираження літературного твору у формі сценарію [218, с. 32, 33].

Об'єктивною формою вираження телеформату може бути і його оригінальна назва, яка є самостійним об'єктом правової охорони. Назва телеформату, за своїм функціональним призначенням використовується насамперед для рекламування твору, розглядається як об'єкт авторського права, як бренд, що надає телевізійному формату особливої індивідуалізації.

«Бренд» - це поняття стало одним із ключових у сфері маркетингу та реклами. Це образ новоствореного товару (аудіовізуального твору), що виділяє його серед інших подібних товарів, які конкурують на ринку.

Торговий знак телеформату, до складу якого може входити і назва твору може стати брендом у телевізійній індустрії за умови набуття популярності на ринку й отримання довіри і визнання з боку покупців [181, с. 33]. Сама ж назва телеформату може охоронятися окремо як об'єкт авторського права або як торгова марка, згідно з положенням ЦК України та Закону України «Про знаки для товарів та послуг» (більш детально – лив. у . наступних розділах даної роботи).

Виходячи з особливостей технології виробництва телеформату можна запропонувати і його визначення: *«Телевізійний формат на етапі його створення – це сценарний літературний твір, якій є основою для створення аудіовізуального твору та характеризується сукупністю певних елементів, комбінація яких дозволяє ідентифікувати його серед інших подібних об'єктів з можливістю його подальшої адаптації».*

Телеформат як складний об'єкт права інтелектуальної власності, може мати об'єктивну форму вираження у вигляді інформації, яку можна ідентифікувати як комерційну таємницю не лише на етапі виникнення ідеї – першому етапі його створення, а й як завершений об'єкт. Зокрема, об'єктом комерційної таємниці можуть стати відомості про сам процес виробництва телеформату згідно зі сценарієм та «біблією» про технологію виробництва телеформату.

Відомі випадки, коли продюсер під час розробки нового телеформату як аудіовізуального твору вже на етапі сценарного твору надавав йому режим комерційної таємниці [218, с. 661].

До об'єкта під грифом «комерційна таємниця» може відноситися кошторисна документація, відомості про рейтинги, тобто економічна частина проекту, а також технічна частина проекту: схеми, креслення, опис тощо. Документація стосовно виробництва телеформату за своєю сутністю також є

інформацією, що містить «ноу-хау», яка може викликати комерційний інтерес інших осіб [37, с. 98].

ЦК України та спеціальне законодавство у сфері інтелектуальної власності не містить положень, відповідно до яких «ноу-хау» є об'єктом права інтелектуальної власності. Саме відсутність чіткого законодавчого визначення «ноу-хау» зумовило формування різних підходів до його розуміння [48, с. 62]. Деякі автори вважають, що «ноу-хау» і комерційна таємниця є тотожними поняттями [47, с.152], інші сприймають його як різновидність комерційної таємниці [86, с. 127]. Існує й відмінна точка зору: що ноу-хау необхідно розглядати як самостійний об'єкт інтелектуальної власності і жодним чином не ототожнювати з комерційною таємницею [175, с.147].

На думку В. І. Жукова, «ті, хто не визнає торгові секрети одним із видів власності, дотримуються думки про те, що конфіденційна, виробнича і комерційна інформація охороняються тільки цивільним законодавством про добросовісну конкуренцію, тому вона не може бути об'єктом власності, або будь-якого суб'єктивного права» [67, с. 67]. На противагу цій позиції багато європейських вчених і суддів розглядають право на торговий секрет як «неповне (усічене) виключне право». При чому цей термін застосовується тільки як умовний, а не в традиційному його розумінні. В певній мірі дане питання вирішила Директива ЄС №2016/943, яка виокремила «ноу-хау» як об'єкт права інтелектуальної власності та комерційну таємницю як бізнесову інформацію, яка підлягає захисту як інформація з обмеженим доступом, але не є об'єктом права інтелектуальної власності.

Ще однією формою зовнішнього прояву та вираження телеформату, завдяки якій його можна вирізнити з поміж інших схожих об'єктів є комерційне найменування, яке відноситься до засобів індивідуалізації учасників цивільного обороту. При цьому виникає можливість індивідуалізувати підприємницьку діяльність на телеканалі під час ефіру і позначити особливості різниці між іншими подібними телевізійними форматами. Саме через подібну індивідуалізацію можливо рекламувати як самого суб'єкта, так і телеформат в цілому [92, с.330].

Всі розглянуті форми зовнішнього об'єктивного вираження телеформату на різних етапах його створення пов'язані з певними об'єктами права інтелектуальної власності, які набувають своєї правової охорони та підлягають захисту відповідно до умов, визначених у законодавстві України. Це дозволяє застосувати існуючі правові механізми захисту телеформату на різних етапах його життєвого циклу про що свідчить судова практика як в Україні, так і в зарубіжних країнах.

Так, копіювання телевізійних форматів суди в деяких випадках розглядати як акти недобросовісної конкуренції. Зокрема. суд у Франції в 1992 р. визнав недобросовісними дії каналу TF1. Тривалий час канал Antenne2 транслював реаліті-шоу «La Nuit des Heros» («Ніч героїв»), однак коли ведучий цієї програм перейшов на TF1, то започаткував там аналогічне реаліті-шоу [227].

Наразі в Україні подібна ситуація склалася з телепроектом «Інспектор Фреймут». Судові баталії, подача «Новим каналом» позову до каналу «1+1» стосується не власності на телевізійний формат, оскільки такий термін не є нормативно визнаним, а прав на літературний твір, на сценарій та на художню постановку передачі «Ревізор».

Конфлікт виник між двома найбільшими українськими медіагрупами - StarLightMedia і «1+1медіа». Проблема полягала в тому, що «Новий канал» на базі програми «Ревізор» створив телевізійний формат, при цьому права на телеформат під час його виробництва автори передали саме «Новому каналу». Канал «1+1» міг би купити права на телеформат, щоб у подальшому втілити в життя на його базі свою версію. Права на формат у даному разі належали тільки шеф-редактору, режисеру програми і оператору.

При цьому виробники і автори програми «Ревізор» технічно відпрацювали і довели цю програму від ідеї до повноцінної передачі у вигляді телеформату, відпрацювали всі нюанси, написали «біблію», пройшли «українське коло» реєстрації і навіть презентували свій продукт на європейському ринку «MIPCOM».

Даний формат «Ревізор» - це вже не просто ідея, а аудіовізуальний твір, який став проектом, має конкретну форму і прописану «біблію», що під час продажу передається виробнику, який збирається створити і втілити в життя нову версію. Телеформат цієї програми містить набір чітких характеристик відформатованого продукту, з правами, закріпленими за фізичною чи юридичною особою.

Претензія «Нового каналу» головним чином базується на тому, що «1+1» трансформує формат «Ревізор» у нову передачу «Інспектор Фреймут», не маючи на це жодних юридичних прав, використовуючи у своїх комерційних цілях інтелектуальну власність «Нового каналу».

Своєю чергою канал «1+1» стверджує, що під час розробки телевізійної передачі «Інспектор Фреймут» було використано лише ідею з телевізійної програми «Ревізор», яка не є власністю «Нового каналу». Враховуючи, що а ні ідея, а ні концепція не охороняються авторським правом, таке використання ідеї програми «Ревізор» з використанням окремих елементів є законним з боку телерадіокомпанії «Студія 1+1». Справа в тім, що серед виробників телевізійних програм існує думка, що телеформат - це просто ідея, а вона згідно з ч. 3 ст. 8 Закону України «Про авторське право і суміжні права» не захищається.

Натомість, слід врахувати, що авторське право захищає цілісність об'єктивної форми твору, а не її окремі елементи, бо саме об'єктивна форма твору сприймається органами чуття людини - через слух, зір, через душевні відчуття. Саме об'єктивну форму і запозичили, а потім і відтворили митці «Студії 1+1» у своїй програмі «Інспектор Фреймут».

Дуже влучно з цього питання висловився Андрій Нечипоренко, директор юридичної компанії «Наталія Субота і партнери»: «Українські судові баталії щодо захисту прав на телеформати телевізійної передачі підтверджують, що першоосновою спорів є не труднощі застосування законодавства у цій сфері, а, швидше, фактори порядності (чи непорядності) та принциповості, у першу чергу, сторони-порушника. Перекоаний, що для більшості звичайних глядачів є очевидним, що «Караоке у фонтана» є аналогом «Караоке на майдані», а

«Інспектор Фреймут» - аналог «Ревізора». Так, є певні розбіжності не співпадання, але обидва сценарії, по суті, є тотожними. Не суттєві відмінності, які з'являються у сценаріях, зумовлені саме необхідністю приховати повну тотожність творів та створити формальні розбіжності у сценаріях з огляду на очікуваний судовий позов [162].

Розглядаючи наведений приклад можна переконатися, що навіть за відсутності єдності правозастосовної практики та наявності інших мінусів вітчизняного судочинства після рішення в справі "Ревізор" Україна також *de facto* визнала існування телеформатів, а *de jure* продемонструвала можливість їх захисту.

Таким чином, сьогодні відсутні єдині підходи до розуміння природи телеформату, як в теорії, так і на практиці, діапазон яких - від визнання його ідеєю, що не потребує охорони до ототожнення з телепрограмою. Вирішення проблеми вимагає наукового осмислення, узагальнення і ґрунтовного аналізу не лише законодавства та практичного його застосування, а й самого процесу створення телеформату та визначення його структури.

1.3. Структура телеформату та характеристика його елементів

Телеформат як вид аудіовізуального твору є складним за своєю структурою об'єктом авторського права. Відповідно у його створенні беруть участь різні суб'єкти авторського права

Відповідно до статті 17 Закону України «Про авторське право і суміжні права» авторами аудіовізуального твору, у тому числі телеформату є режисер-постановник; автор сценарію; автор спеціально створеного музичного твору; художник-постановник; оператор-постановник. При цьому авторське право згідно із законодавством поширюється на твори (літератури, науки, мистецтва), які є результатом творчої діяльності, завершені й незавершені, оприлюднені та не оприлюднені, незалежно від їхнього жанру, обсягу, призначення та мети.

Згідно зі ст. 8 згаданого закону авторським правом охороняються літературні письмові твори белетристичного, публіцистичного, наукового, технічного або іншого характеру (книги, брошури, статті тощо) [25, с. 26].

Своєю чергою, стаття 1 Закону України «Про телебачення і радіомовлення» визначає аудіовізуальний твір як аудіовізуальну інформацію, яка є об'єктом авторського права, має певну тривалість, авторську назву і власну концепцію.

Основним елементом у структурі телеформату є сценарій, з якого по-суті починається процес його створення. Сценарій аудіовізуального твору за своєю природою є літературним твором з сценічною обробкою, який є основою майбутнього телеформату, що обов'язково враховує всі особливості телевізійного процесу, який відрізняє його з-поміж звичайних літературних творів [110, с.31].

Підтвердженням цього є норма частини 13. п. 1 ст. 8 Закону України «Про авторське право та суміжні права», яка до об'єктів авторського права відносить твори сценічної обробки, придатні для сценічного показу. Отже, кожний новий проект сценарію, написаний для телеформату, є оригінальним літературним твором і належить до об'єктів авторського права.

З викладеного випливає висновок, що будь-який сценарій є літературним твором незалежно від того для яких видів мистецтва він написаний (театр, кіно, телебачення тощо). Проте, сценарій телеформату є не тільки літературним твором, який може використовуватися самостійно як об'єкт авторського права, а й документ, на основі якого розробляється детальна «біблія формату» і проводяться зйомки. Він містить не лише детальний літературний опис змісту майбутнього телевізійного формату, а й передбачає детально розроблені сюжетні діалоги. Сценарій надає конкретну уяву про майбутній телеформат, визначає об'єкти і місця зйомок [208, с. 28].

Сценарій телевізійного формату може бути самостійним первинним твором, створеним спеціально для конкретного формату, який можна віднести до літературних творів. Водночас, на українському телебаченні сценарій здебільшого є похідним твором відповідно до п. 14 ч. 1 ст.8 Закону України «Про авторське право та суміжні права». Про похідність твору йдеться, якщо сценарій

створюється на основі вже існуючого літературного твору. В цьому разі завжди виникають правові взаємини між автором сценарію та автором літературного твору, а також правові взаємини між автором сценарію та телестудією. Під час виробництва телеформатів неодноразово використовувалися і використовуються окремі епізоди з інших сценарних творів, і це сприймається в українському телебаченні як буденне явище. Саме цим додатково підтверджується об'єктивна можливість відокремлення сценарію від самого телевізійного формату [87, с. 59].

Отже, сценарій телевізійного формату – це окремий твір для телевізійної індустрії, який має самостійне значення та підлягає правовій охороні як об'єкт авторського права, водночас, сценарій є основним елементом у структурі телеформату.

При визначенні структури телеформату та розкритті сутності об'єктів, які її складають необхідно виходити не лише із зовнішнього вираження телеформату, а й із змістовного наповнення цих елементів, іншими словами з внутрішнього змісту телеформату. До таких об'єктів, окрім сценарію, слід віднести: тему телеформату, його ідейний зміст, сюжетне ядро (сюжет), виразність декораційних засобів та систему образів.

Розкриття сутності зовнішнього виразу телеформату надає можливість виявити об'єкти, що є його структурними елементами, мають відносно самостійне значення та можуть бути відокремлені від цілого твору.

Виявлення та аналіз природи внутрішніх елементів телевізійного формату полягає у з'ясуванні його змістовного наповнення. Аналіз внутрішніх елементів дозволяє виявити критерії, за якими можливо встановити неправомірне запозичення чужих ідей, сюжетів, фабул тощо, а також елементів, які впливатимуть у подальшому на визначення загального обсягу правової охорони формату.

Тема телевізійного формату, як елемент його внутрішньої структури, обумовлює його характер та систему образів в цілому. Це низка життєвих явищ, поєднаних людськими думками і почуттями, загальною ідеєю, сферою, у якій буде розвиватися сюжет майбутнього формату [209, с. 47]. Тема кохання, тема війни і героїзму, тема боротьби добра і зла та будь-яка інша може

використовуватися митцем незалежно від використання цієї теми іншими авторами. Тема є першою чергою вираженням ідеї, і відповідно до п. 3 ст. 8 Закону України «Про авторське право та суміжні права» правом не охороняється. Думки і почуття у будь-якому мистецтві не можна монополізувати.

Таким чином, можна зробити висновок, що тема телевізійного формату як внутрішній елемент формату авторським правом не охороняється і не повинна охоронятися.

Наступним елементом майбутнього телевізійного формату є «матеріал». Відмінність теми від матеріалу можливо виявити у процесі підбору сюжету телеформату, визначення його значимості. Матеріал включає в себе життєві факти, які складають художню єдність [209, с. 48]. Так, під час розробки телевізійного формату вивчається і враховуються національні особливості, костюми, предмети побуту, особливість декорацій тощо. Матеріал як джерело відомостей може бути вільно, без будь-яких обмежень використаний будь-яким автором. Ставлення до одного й того самого явища (матеріалу), творче його висвітлення у різних авторів різне, і залежить воно лише від світогляду митця.

Отже матеріал на час створення та виробництва телевізійного формату є основою вираження сюжетної лінії, оригінальності характеру чи поведінки та взаємовідносин персонажів, їх мови, а також інших авторських прийомів, що мають високохудожню значимість. Літературний твір на основі матеріалу має бути створений раніше, до початку роботи над самим сценарієм телеформату, за умови, якщо сценарій є похідним твором.

Водночас, сам по собі матеріал, який покладено в основу створення сценарію не є об'єктом правової охорони. Лише творча обробка, використання та індивідуальне подання матеріалу у змісті сценарію телеформата буде становити певний творчий результат. *З цього випливає, що сам матеріал, використаний у процесі створення телеформату не є об'єктом охорони авторського права, а правова охорона телеформату автоматично не поширюється на такий структурний його елемент як матеріал.*

Сюжет як елемент телевізійного формату - це внутрішній зміст взаємовідносин між головними персонажами телеформату. Саме через сюжет втілюється задум автора телеформату. Сюжет може ґрунтуватися на основі драматургії сценарного твору чи на основі спостереження життєвих конфліктів, перенесених автором у літературний твір. Сюжет телевізійного формату, який є лише об'єктивним віддзеркаленням реального життя, не є об'єктом авторського права, а сюжет, хоча і запозичений з реального життя, але який отримав творчу «переробку» автора набув оригінального викладення та став творчим рішенням конфлікту, виражений в об'єктивній формі повинен охоронятися нормами авторського права незалежно від охорони самого телеформату. Водночас, саме такий сюжет може стати основою сценарію. У такому випадку подальше використання оригінального сюжету дозволяється лише за згодою автора сценарію. Таким чином, сюжет, який став результатом творчості та знайшов свою об'єктивну форму вираження є самостійним об'єктом охорони авторським правом, що не виключає його подальше втілення у сценарію.

Для створення телевізійного формату та для визнання його самостійним охоронюваним об'єктом недостатньо лише з'єднати матеріал, сюжет, тему, ідею, недостатньо навіть виразити все це в об'єктивній формі. Для визнання його об'єктом авторського права необхідною є наявність вибудованої образної системи, яка б поєднувала перелічені елементи. Просте поєднання матеріалу, сюжету, ідеї тощо не надає телевізійному формату творчої індивідуальності. Для цього необхідний наступний елемент телеформату – система образів, в яких втілюється сюжет телеформату. Сюжет, як елемент телевізійного формату, існує в тісному взаємозв'язку із системою образів, що являє собою складну систему взаємодій, взаємообумовленості стосунків персонажів телеформату, різноманітність подій, які знаходять свій вираз у мові персонажів, їх діях, жестах.

Телевізійний формат характеризується унікальним взаємозв'язком між системою образів, між образом і образною формою. Саме збіг системи образів є критерієм визначення запозичення внутрішнього змісту, що походить від

оригінального телеформату. Система образів створює самостійні об'єкти авторського права, і тому вона має підпадати під правову охорону.

Співпадіння системи образів може бути на рівні літературного твору, під час розробки мистецького твору, на рівні розробки сценарію, тобто йдеться про збіг персонажів у творах різних жанрів, які є об'єктами авторсько-правової охорони. Питання охорони персонажів – це питання можливої охорони частини твору.

Аналіз законодавства зарубіжних країн свідчить, що лише деякі з них передбачили можливість авторсько-правової охорони частини твору як самостійного об'єкта авторського права. Однак, що слід розуміти під словосполученням «частина твору» у законодавстві не визначено. Певною мірою це питання знайшло своє вирішення у судовій практиці [130] при розгляді значної кількості справ про порушення авторських прав на частину твору. Предметом розгляду таких справ є порушення прав інтелектуальної власності внаслідок незаконного використання назв творів, персонажів та їх назв, окремих фраз, тощо.

В теорії авторського права існують різні точки зору щодо змісту терміну «частина твору». Найбільш детальну класифікацію елементів літературного твору запропонував відомий вчений В.Я. Іонас. На його думку складові елементи літературного твору доцільно поділити на дві загальні групи.

- тема, матеріал, сюжетне ядро, ідея (юридично байдужі);

образи, мова (юридично значущі) [76, с. 25];

У доктрині авторського права була висловлена думка що частина твору, яка охороняється авторським правом – це елемент внутрішньої або зовнішньої форми твору, за умови, що такий елемент наділений оригінальністю та потенційною можливістю використання незалежно від твору у цілому [171]. В цілому з таким визначенням співвідношення понять «елемент твору» та «частина твору» можна погодитися, але з деякими застереженнями. Будь який елемент є структурною одиницею цілого, в тому числі, коли мова йде про твір. Проте не кожен елемент може бути відокремленим від твору, наприклад мова твору. Водночас, частина твору, яка може бути відокремлена від твору, може містити у собі усі, або окремі

складові елементи зовнішньої та внутрішньої форми твору, або не мати ідентифікуючих ознак зовнішньої та внутрішньої форм вираження твору, при цьому бути його елементом – персонажем або назвою.

У загальному розумінні термін "персонаж" (фр. *personnage* від лат. *persona* - маска, роль, особа, особистість) - це діюча особа, істота художнього (мистецького) твору, міфу, книги, твору образотворчого мистецтва, спектаклю, кінофільму, гри, тощо, а також людина, як об'єкт жанрового живопису. Тлумачний словник з Української мови визначає, що: «Персонаж - дійова особа у художньому творі» Взагалі людина, учасник чого-небудь» [27]. За своєю суттю поняття «персонаж» є збірною назвою тієї сукупності засобів зображення, завдяки яким окреслюється конкретно-чуттєва даність, образ дійової особи, яку творять її портрет, костюм, мова, вчинки, характеристики з боку інших персонажів, що ведуть розповідь. Синонім терміну "персонаж" в літературі виступає поняття "літературний герой". При цьому, персонаж літературного твору не обов'язково людина [33, с. 144].

Щодо аудіовізуального твору., то найбільш вживаним у якості його частини є таке поняття як "образ". Виникає питання чи є "персонаж" та "образ" тотожними поняттями.

Якщо звернутися до спеціальної літератури, то образ - це відтворення, зображення в художньому творі будь-яких предметів, об'єктів: людей, інших живих істот, явищ предметного світу (образи природи, образи міст, образи речей і т. Образ не є простою копією реально існуючого предмета. Це завжди художнє узагальнення [103].

У сфері шоу-бізнесу вживається термін "сценічний образ" - це індивідуальний образ, який створює виконавець (актор, співак) на сцені [163, с. 80]. Це все що відчув та зрозумів виконавець у творі, це сукупність різних дій та характеристик виконавця, які включають костюм, зачіску, макіяж, акторські прийоми, пластику, мову. Сценічний образ існує лише під час перевтілення виконавця у діючу особу, персонаж сценарію під час репетицій, зйомок, з подальшою фіксацією на матеріальному носії. Таким чином, сценічний образ,

створений виконавцем – об’єкт суміжних прав, а персонаж – охороняється авторським правом. Проте і образ і персонаж пов’язані між собою, однак образ є більш широким поняттям, оскільки для його створення використовуються не лише характеристики власне персонажа, а й музика, певний пейзаж, за допомогою яких підсилюються внутрішні переживання персонажа, акцентується увага глядача на розвитку сюжетної лінії.

Розглядаючи персонаж як елемент аудіовізуального твору, у тому числі і телеформату, виникає питання щодо можливої його охорони.

Аналіз законодавства зарубіжних країн свідчить про те, що більшість з них не містять прямої норми, відповідно до якої персонаж є об’єктом авторського права. Україна не є виключенням. Однією з країн, де персонаж набуває авторсько-правової охорони - є Республіка Молдова. Так, відповідно до п.(4) ст. 7 Закону Республіка Молдови «Про авторське право і суміжні права»: «Частина або інший елемент твору (зокрема й назва чи *дійова особа*), що становить інтелектуальне творіння, також охороняються авторським правом» [138]. До недавнього часу, персонаж як самостійний об’єкт охорони авторським правом не згадувався, а отримував правову охорону як частина твору відповідно до ст. 9 Закону України «Про авторське право і суміжні права». Проте внесення змін до вказаного закону і включення до ст. 1 визначення терміну «карикатура» змінило ситуацію на користь введення у законодавчий оборот таких термінів як «персонажу твору» та «ім’я персонажу твору». Таким чином законодавство України опосередковано відносить персонаж до об’єктів авторського права. Для уникнення непорозумінь при вирішенні спорів, пов’язаних з порушенням авторських прав, доцільно ст. 9 Закону України «Про авторське право і суміжні права» доповнити вказівкою на віднесення до об’єктів охорони авторським правом персонажа та оригінальної назви.

Аналіз судової практики свідчить, що більшість спорів не стосуються правомірності використання саме літературних персонажів. Предметом спірних відносин є правомірність використання їх візуалізацій, які створені іншими художніми засобами (малюнки, аудіовізуальні твори), або ж використання імені

персонажу. Словесна форма є не єдиною, в якій може існувати персонаж. Дуже рідко, коли автор твору описує персонаж в одному фрагменті твору (сценарії). Як правило уява про персонаж формується під впливом його мови, окремих вчинків. Таким чином персонаж являє собою об'єкт авторського права, уява про який формується впродовж всього твору (телеформату). Тому, якщо уявити ситуацію, що хтось вирішить запозичити персонаж з іншого твору, то виникає питання про те, що саме було запозичене: текст, в якому міститься опис персонажу, але він реально може не існувати як завершений фрагмент, чи запозичення не текстуального елементу твору. Друге є більш реальним, але й більш складним при ідентифікації. Це вимагає визначення ознак, які у своїй сукупності будуть характеризувати персонаж, що дозволить його ідентифікувати. До таких ознак, зокрема, можна було б віднести ім'я персонажу, його портрет, характеристики персонажу, які можуть виокремити його з поміж схожих персонажів до таких ознак можна віднести сферу діяльності та фах, вік, мова, звички, а також місце персонажу у творі. Дане питання має не лише теоретичне значення, а й породжено практикою, про що свідчать відомі спори щодо використання персонажів із серії мультфільмів «Маша і Ведмідь», використання імені «Капітошка» з одноіменного мультфільму, персонажів з серії мультфільмів Простоквашино та інш. Проблема правової охорони персонажу як самостійного об'єкта авторського права є та залишається дискусійним, про що свідчать наукові публікації [81, с. 105; 179, с.274; 171].

Система образів телеформату має свої складові, які як поодинці (персонаж (як частина твору), музика, твори образотворчого мистецтва, виконання тощо), так і в своїй сукупності є об'єктами авторського права чи суміжних прав.

Таким чином, до внутрішньої структури телеформату входять неохоронювані елементи, до яких відносяться ідея, тема, та елементи, зовнішньої структури, які є об'єктами охорони авторського права – матеріал, сценарій сюжет, система образів. Завдяки саме цим елементам телеформат може отримати правову охорону, які відіграють принципову роль у його ідентифікації. До охоронюваних елементів телеформату відноситься також музичне та графічне оформлення.

Особливо хотілось би зупинитися на такому елементі телеформату як імпровізація. Зазвичай під імпровізацією розуміють твір мистецтва, який створюється під час виконання або власно процес його створення [77, с. 418]. Видів імпровізації, яка найближче стоїть до телеформату - театральна імпровізація. Використовуючи метод аналогії під імпровізацією як елемента телеформату слід розуміти акторську імпровізацію – гру акторів, ведучих, учасників по створенню сценічного образу, що включає дії та власний текст під час зйомок, або прямої трансляції, а не за задалегідь створеному сценарію. Імпровізація це завжди відхід від сценарію, але імпровізація надає телеформату індивідуальності та неповторності, може змінюватися під час наступного відтворення телеформату, носить непердбачуваний характер. У більшому мірі ніж інші елементи телеформату імпровізація залежить від суб'єктивного фактору і є прямим віддзеркаленням майстерності суб'єкта імпровізації, внаслідок чого носить неповторний характер. Вона існує під час виконання, відноситься до об'єкту суміжного права, зафіксована на матеріальному носії (на паперовому носії або в електронній формі) набуває ознак об'єкту авторського права .

Імпровізація визнається елементом телеформату, що підтверджується судовою практикою зарубіжних країн [210].

До елементів ідентифікації телеформату, як різновиду аудіовізуального твору належить його назва, яка так само відноситься до елементів його зовнішньої структури. Охорона назви телеформату, як об'єкту авторського права, є додатковою гарантією його захисту у разі порушення прав на телеформат

У світовій практиці найчастіше порушення прав на телеформат пов'язано із частковим копіюванням їх назв, як правило, шляхом запозичення ключового слова, наприклад, «танці», «голос», «талант», які зустрічаються в назвах зарубіжних і вітчизняних телевізійних шоу. Прикладом можуть бути наступні телеформати: «Танцюють усі», «Танці з зірками», «Танці на льоду»

Водночас, практика вирішення спорів характеризується різноманітністю рішень. Щоб зрозуміти причину розбіжностей у рішеннях судів необхідно

звернутися до існуючих механізмів охорони процесу реєстрації назви телеформату.

Оригінальна назва телеформату може отримати охорону не лише як об'єкт авторського права, а й бути зареєстрована як торговельна марка [75, с. 190]. При цьому це будуть два різних об'єкта правової охорони, особливо коли торговельна марка характеризується не лише назвою, а й додатковими елементами. Назва телеформату, яка за своїм призначенням, може бути засобом рекламування твору, розглядається як об'єкт авторського права, або як бренд, що надає телевізійному формату особливої індивідуалізації.

Назва телеформату може бути зареєстрована як торговельна марка або у її складі. Оскільки телеформат може адаптуватися у зарубіжних країнах, а свідоцтво на торговельну марку забезпечує територіальну охорону, постає питання доцільності реєстрації назви телевізійного формату у країнах для подальшого просування майбутнього телевізійного бізнесу. Для створення вдалої назви телеформату як власної торгової марки доцільно запровадити алгоритм її підготовки. При створенні назви телеформату пропонується зважувати на наступне. У першу чергу необхідно визначити, на якого телеглядача буде розрахований телеформат, оскільки саме телеглядач виступатиме ключовим чинником під час обрання мови, яка використовуватиметься при створенні відповідної назви. Якщо власник цієї торгової марки виявить бажання зареєструвати її за кордоном, то, звичайно, пріоритет надаватиметься мові країни реєстрації;

Здійснення моніторингу інформації та узагальнення отриманих відомостей стосовно можливих варіантів розробки дизайну назви телеформату, яка у майбутньому може бути зареєстрована як торговельна марка – наступний обов'язковий крок.

Запропонований алгоритм дій передбачає проведення соціологічного опитування потенційних глядачів [58].

При цьому необхідно враховувати ще й ту особливість, що правова охорона надається не будь-якій назві телеформату, а лише тій, яка є оригінальною.

Оригінальність назви телевізійного формату повинна проявлятися у творчо-самостійному характері розташуванні слів та словосполучень або визначати зовсім новий зміст назви, який розкриває чи доповнює зміст телеформату. Оригінальна назва, як правило, є своєрідним словесним виразом, який не зустрічається в повсякденному житті.

Законодавство багатьох держав вимагає обов'язкового використання зареєстрованої назви чи торгової марки будь-якого аудіовізуального твору протягом певного часу з моменту їх реєстрації.

В умовах ринкової економіки конкуренція є одним із найважливіших важелів господарської діяльності, в тому числі і на ринку телевізійного бізнесу. Саме конкуренція в телевізійному бізнесі змушує виробників, творців, бізнесменів шукати якісно нові шляхи просування власного товару у сфері виробництва телеформатів. Ефективність просування телевізійного продукту на ринку залежить від обраної торговельної марки та її використання.

На сучасному етапі вдала назва телеформату, зареєстрована як торговельна марка, є невід'ємною складовою іміджу, особливим елементом бізнесу на шляху економічної успішності власників виробленого твору, гарантією стабільного їх функціонування на конкурентних засадах. Водночас, успішність телеформата забезпечується не лише вдалою назвою.

Конкурентоспроможність, успішне просування телеформата на сучасному ринку, захист від недоброчесної конкуренції та, власне, і його правова охорона, напряму залежать від наявності прав у авторів як на саму назву, так і на торговельну марку [179, с.64].

Реалізацію права на назву твору, яка зареєстрована як торговельна марка необхідно розглядати як певну форму поведінки, яка своєю чергою має правові обмеження, вихід за межі яких розцінюється, як порушення тих, чи інших прав. На думку Є. Вавіліна. «Виникнення права є двоєдиний процес, який включає в себе формування та установлення права» [67, с. 114]. Таким чином, автором виділено дві стадії формування права:

- об'єктивне формування права;

- суб'єктивне формування права.

Такий дуалізм пояснюється тим, що виникнення права залежить: *по-перше*, від об'єктивних обставин (які не залежать від волі майбутнього правовласника); *по-друге*, від суб'єктивних обставин - тобто таких, що формуються внаслідок внутрішнього сприйняття особою певних подій, які здатні сприяти подальшій реалізації такого права.

Якщо виходити з підходу, запропонованого Є. Вавіліним, об'єктивність обставин полягає в тому, що суб'єкт, який бажає зареєструвати відповідну назву твору, як торговельну марку проходить, по суті, процес певної адаптації та оцінювання умов (середовища), які є об'єктивно незалежними від нього. Водночас суб'єкт, як власник аудіовізуального твору (чи телеформату) визначає найбільш пріоритетні напрями сфери збуту своєї продукції, що в майбутньому забезпечить успіх у подальшому просуванні її, як на внутрішньому, так і зовнішньому ринку.

Суб'єктивна сторона такого процесу має радше похідний характер оскільки складається із сукупності внутрішніх факторів, що характеризують сприйняття суб'єктом об'єктивних обставин. До таких умов стосовно процесу набуття прав на торговельну марку чи назву слід віднести:

- бажання потенційного власника зареєструвати відповідне позначення у вигляді торговельної марки виходячи із сприятливої атмосфери на ринку збуту продукції;
- особиста передбачувана впевненість суб'єкта в обраній назві телеформату як торговельної марки, впевненість у подальшому успішному просуванні свого товару, маркованого вже зареєстрованою торговельною маркою, з оригінальною назвою.

Ще на першій стадії реалізації свого права на назву твору в якості торговельної марки багато власників розглядають цей процес спрощено, завдяки відсутності повноцінного розуміння самої процедури набуття прав на торговельну марку [39, С. 424]. Особливо складним є процес набуття прав на торговельну марку та на назву телеформату у сфері телевізійного бізнесу. Складність

обумовлена потребою дотримання концепції економічної та правової природи засобів індивідуалізації телеформату з причини невизначеності його, як об'єкта правової охорони. Процес набуття прав на назву телеформату як торговельну марку складається з декількох стадій.

Перша стадія реалізації авторського права на назву твору, як торговельної марки не містить жодної офіційної процедури та характеризується лише вчиненням дій технічного характеру (у разі, коли назва не належить до охоронюваного твору іншого автора). Тому потребує не стільки правового забезпечення, скільки маркетингового. На цій стадії головні вимоги щодо реалізації авторського права на назву твору, як торговельну марку зводяться до наступного:

- назва повинна бути читабельною;
- назва має бути образною;
- назва повинна відображати цілісність торгового знаку [127].

Для створення такого позначення, яке б відповідало наведеним трьом критеріям, необхідно здійснити низку послідовних, добре підготовлених дій, які в сукупності складатимуть наступну стадію.

Друга стадія пов'язана з реалізацією права на назву телеформату, як торговельної марки та визначає подальшу стратегію щодо набуття прав на торговельну марку та фактичне уявлення стосовно назви майбутнього зареєстрованого позначення у вигляді торговельної марки.

На відміну від українського законодавства, законодавство Великобританії не визнає назву, найменування, заголовок твору як самостійний об'єкт правової охорони. Англійські вчені свою думку щодо цього питання обґрунтовують таким чином:

- по-перше, можливість контролю за використанням певних слів та фраз обмежує інтереси інших членів суспільства;
- по-друге, найменування твору може бути достатньо захищеним законодавством про недобросовісну конкуренцію (недобросовісне використання твору) [247, с. 76].

В інших країнах відсутність правової охорони назв та найменувань пов'язана з тим, що процес їх створення не відповідає вимогам щодо оригінальності, оскільки має недостатню творчу вираженість [215, с. 321].

При набутті прав на торговельні марки в США не можна не помітити тенденцію до дуалізму підходів визнання законними власниками осіб, які виявляють бажання та мають законні підстави на отримання прав на торговельні марки. Тобто правова охорона торговельної марки виникає з моменту першого її використання. Такі торговельні марки реєструються у спеціальному реєстрі. Для посилення правової охорони аудіовізуального твору передбачається їх подальша реєстрація – за бажанням власника торговельної марки. За таких умов торговельна марка вноситься у інший реєстр торговельних марок. Набуття права власності на торговельну марку за спрощеною процедурою (за фактом реєстрації) є дуже зручною для просування бізнесу, а подальша її реєстрація забезпечує надійну правову охорону телеформата. Своєю чергою досвід Франції, Росії та інших країн континентальної системи права навпаки, свідчить про набуття права на торговельну марку лише після фактичної реєстрації позначення.

Функціонування системи набуття прав за принципом «першого використання» в наших умовах не виправдовує ідею індивідуалізації товарів. Адже створити неповторний образ позначення неможливо без порівняння з уже існуючими та внесеними до відповідної бази даних - як частини процедури реєстрації засобу індивідуалізації. Такий спосіб визнання прав можна застосовувати лише у випадку надання правової охорони добре відомим знакам. Однак у такому разі береться до уваги критерій наявності високого рівня впізнаваності.

Сьогодні в Україні під час створення відповідного об'єкта правової охорони виникає необхідність набуття прав на засіб індивідуалізації товарів, а це спонукає до переходу на новий етап юридичного оформлення процедури набуття прав на торговельну марку [131, Ст. 36].

В юридичній літературі одним із основних майнових прав при використанні торговельної марки на телеформат визнається право на отримання винагороди.

Право на винагороду є похідним правом від майнового права на використання торговельного знаку оскільки виникає і може бути реалізовано після використання відповідного об'єкта права інтелектуальної власності [133].

Законодавство України окремо не передбачає та не розкриває зміст таких понять як: «правомочності» та «розпорядження» майновими правами інтелектуальної власності. Тому вирішення юридичної долі будь-якого об'єкта права інтелектуальної власності можливе лише через право володільця (власника) охоронного документа (відповідно до п.2. ст.495 ЦК України). Саме наявність чинного охоронного документа надає його власнику право передавати майнові права на торговельну марку на умовах визначених договором.

Законодавець у статті 424 Цивільного кодексу України поділяє майнові права інтелектуальної власності: на майнові і виключні майнові. Якщо виходити із розуміння «виключності» прав інтелектуальної власності з точки зору представників юридичної науки, які визначають дану категорію з позиції закріплення певного права виключно за особами, які є визначеними у законі, та на встановлених підставах [86, с. 24], то можна зробити висновок, що «законодавець не відносить «право на використання» до категорії виключних прав, оскільки відсутнє визначення, що право може бути передано іншим особам (наприклад, на основі ліцензійного договору)».

Норми книги IV Цивільного кодексу України визначають зміст прав інтелектуальної власності з позицій теорії виключних прав. Водночас, законодавчого визначення сутності «виключного права», у тому числі і щодо аудіовізуальних творів кодекс не містить. До того ж у доктрині права інтелектуальної власності не існує єдиної відповіді на питання, які права суб'єктів інтелектуальної власності слід відносити до виключних.

Нечіткість формулювання норм права призводить до розширеного їх доктринального тлумачення. Зокрема, вчені висловлюють думку, що суб'єкт, який набув майнові права щодо об'єкта права інтелектуальної власності, має право вчиняти певні дії самостійно, а саме, дозволяти або забороняти їх використання на основі правочинів з іншими особами [74, с. 32]. Така мотивація

впливає із самої сутності виключних прав на результати інтелектуальної діяльності через категорію монополії, яка у контексті відносин у сфері інтелектуальної власності розуміється як охоронюване законом право уповноваженого суб'єкта. Проте ця мотивація потребує додаткового обґрунтування.

У суб'єктивному розумінні право використання являє собою закріплену нормами права можливість отримання корисних властивостей для задоволення потреб власника. Щодо такого об'єкта інтелектуальної власності як торговельна марка телеформату, то використання його назви згідно даного твердження означає, що власник охоронного документа має право отримувати із такого об'єкта корисні властивості будь-яким не забороненим законом способом.

Зміст категорії «використання» торговельної марки чітко визначений у ст. 16 Закону України «Про охорону прав на знаки для товарів і послуг» [17]. Проаналізувавши положення Закону, можна зробити висновок, що головною правомочністю щодо використання торговельної марки телеформату, є використання її у рекламі, в діловій документації чи в мережі Інтернет. Саме використання торговельної марки телеформату дає споживачу уявлення про те чи інше шоу в рекламних заставках телебачення, в мережі Інтернет. Таке використання торговельної марки телеформату в правовій літературі називається *номінальним*. Номінальне використання торговельної марки, в першу чергу, спрямовується на майбутній продаж телеформату чи його телетрансляцію. Викладене дає підстави для висновку, що реєстрація оригінальної назви телеформату у якості торговельної марки є додатковою гарантією його захисту у разі порушення прав на нього.

Будь-яка торговельна марка у тому числі і та, під яким вводиться в обіг телеформат, крім функції рекламування виконує ще функцію індивідуалізації як виробника телеформату, так і самого телеформату, є елементом механізму формування його репутації (гудвілу) [247]. При чому сам телеформат або створена на його основі телепрограма може характеризуватися також певною репутацією. Дане твердження ґрунтується на аналізі правових позицій,

сформульованих у судових рішеннях судів зарубіжних країн. Зокрема, Апеляційний суд Нової Зеландії, дійшов висновку, що гудвіл телеформату формується за допомогою репутації, яку програма отримала від телеглядачів на території країни суду [217]. Безумовно, що формат буде мати репутацію лише на тій території, на якій відбувався його показ (трансляція), і взагалі формування гудвілу телеформату пов'язано з його оприлюдненням. На думку зарубіжних вчених гудвіл формату складається з гудвілу ведучого, зовнішньої форми, концепції та конфігурації програми [196, с. 631]. Репутація телеформату тісно пов'язана з характерними його особливостями, які дозволяють глядачам асоціювати такий телеформат з його якісним образом, який формується за рахунок таких елементів телеформату, як його назва, дизайн костюмів та декорацій, мелодія, слогани, сюжет та інші зовнішні елементи телеформату.

Відомі справи коли предметом позову було неправомірне використання гудвілу, саме – неправомірне копіювання назви програми і використання пристрою «аплодисметра» (clapometer) для визначення позитивною реакції аудиторії у студії на виступи учасників [193, с. 634]. Часто в судових рішеннях неправомірним запозичення форматів визнавалися акти незаконного присвоєння репутації формату позивачів, які кваліфікувалися як недобросовісна конкуренція. Суди Німеччини актами недобросовісної конкуренції визнають будь-яке копіювання унікальних особливостей телеформату, які складають його елементи, що забезпечують його унікальність та можливість ідентифікації, якщо таке копіювання має на меті просування товару, що суперечить добрим звичаям [237].

Таким чином, наведені приклади свідчать, що елементи телеформату мають характеризуватися ознаками оригінальності, унікальності, та неповторності, які носять суб'єктивно-оціночний характер, не впливають на набуття телеформатом авторсько-правової охорони, але які дозволяють відрізнити один телеформа від іншого подібного, формуючи у своїй сукупності його репутацію. Всі елементи телеформату пов'язані між собою і утворюють єдину структуру, яка має здатність до багаторазового використання, що забезпечує відтворення телеформату у формі, що дозволяє його впізнавати.

РОЗДІЛ 2. СУБ'ЄКТИ АВТОРСЬКОГО ПРАВА НА ТЕЛЕФОРМАТ

2.1. Суб'єкти авторського права на телеформат

Відповідно до ст. 7 Закону України «Про авторське право і суміжні права» суб'єктами авторського права є автори творів, їх спадкоємці та особи, яким автори чи їх спадкоємці передали свої авторські майнові права.

Головним суб'єктом телеформату майже завжди виступає автор. Та саме визначення авторства під час створення телеформату ускладнюється тим, що над сучасним проектом може працювати один або ціла група сценаристів, використовуючи раніше створені об'єкти авторського права інших авторів та твори різних жанрів. Зважаючи на це суб'єкти авторського права на телевізійний формат мають визначатися відповідно до наступних критеріїв:

- наявності творчого внеску;
- підстав виникнення права на телеформат або;
- змісту права на телевізійний формат.

Підставою визначення кола творчих працівників, які належать до авторів телевізійних форматів, першою чергою є особистий творчий внесок особи у створення об'єкта авторського права у процесі здійснення творчої, інтелектуальної діяльності.

Автор, реалізуючи своє немайнове право на твір може вимагати зазначення свого імені на кожному примірнику твору або під час його оприлюднення, або ж, навпаки, забороняти публічно згадувати своє ім'я, вибирати псевдонім, захищати збереження цілісності твору і протидіяти його спотворенню [57]. Ці права є невід'ємними від автора, не мають економічного змісту та не можуть бути предметом угод.

Телевізійний канал, який придбав у автора право на показ програми, набуває статусу суб'єкта авторського права, обсяг прав якого обмежується лише майновим правом на показ програми. Набуваючи майнове права телевізійний канал автоматично не набуває права авторства – автором програми залишається той, хто її створив своєю творчою працею.

Майнові права автора мають економічний зміст, їх реалізація приносить автору певну винагороду, вони можуть бути предметом угод, які стають правовою формою комерціалізації об'єктів інтелектуальної власності. Власник майнових прав може дозволити чи заборонити: відтворювати твір, виконувати його публічно, переробляти, перекладати, включати до будь-яких збірників (циклів програм), розповсюджувати, імпортувати, надавати у комерційний прокат тощо. У таких випадках автор може претендувати на плату за право використовувати свій твір, якщо інше не передбачено законодавством.

Законодавство України, як і законодавство багатьох країн Європи, пішло саме шляхом закріплення первісних авторських прав на твір за його авторами. Підставою для виникнення первісного авторського права (як особистого, так і майнового) для автора (авторів) є особисті творчі зусилля, спрямовані на створення телеформату.

Слушною є думка В. А. Дозорцева, який зазначав, що ні право власності на умови виробництва творчого результату, ні використання чужого досвіду, знань та навичок, ні інвестиції, у тому числі державні кошти, ні службові зв'язки автора з роботодавцем не є підставою первісного виникнення прав на результат, тобто виникнення первісного права [53, с. 123].

Набуття автором телеформату первісних авторських прав створює основу для виникнення та розвитку системи економічного обігу результатів творчої, інтелектуальної діяльності. Первісне право є умовою для виникнення похідних прав. Первісне авторське право створює основу для виробництва та використання телевізійних форматів як продукції інтелектуальної діяльності.

Похідні права інтелектуальної власності виникають при передачі первісного права іншій особі. Розподіл прав інтелектуальної власності на первісні та похідні може застосовуватися *лише до майнових прав*. Майнові права, у тому числі і первісні, можуть перебувати у комерційному обігу. Первісне право передбачає, що володілець цих прав жодним чином не пов'язаний з попередниками, а власник похідного права, навпаки, пов'язаний цими правами з попередниками. Авторські права, якщо вони належать не автору, є не первісними,

а похідними, тому слід погодитися з думкою В. А. Дозорцева, що ознакою похідності в цьому випадку буде критерій залежності цих прав від попередників [55, с. 99]. Другий критерій пов'язаний із визначенням часу виникнення первісних і похідних прав. Похідні права не можуть виникнути раніше первісних.

Розподіл прав інтелектуальної власності на первісні та похідні є важливим не лише з теоретичної точки зору, а й має суто практичне значення. Такий розподіл прав у подальшому дозволяє виокремити правовідносини щодо економічного обігу двох видів майнових прав: виключних та невиключних прав на телевізійний формат. Передача майнового права на телеформат з метою використання його у виробництві є одним з етапів його комерціалізації. Автор, передаючи своє майнове право, безпосередньо з процесом виробництва не пов'язаний. Він лише створює певні умови для нього.

Викладений підхід не дає повної відповіді на питання щодо складу авторів телеформату, оскільки останній є складним колективним твором. Саме через те, що телеформат є складеним твором, який включає в себе різноманітні об'єкти-елементи як за правовою природою, так і за жанром, виникає невідповідність системи авторсько-правового регулювання характеру відносин, що виникають під час створення телеформату.

В попередньому розділі телевізійний формат розглядався як об'єкт, структуру якого складають відносно самостійні об'єкти-елементи. Він являє собою сукупність певних елементів, комбінація яких є характерною саме для певного телевізійного продукту. Це зумовлює наявність складної системи правовідносин, що виникають як у процесі безпосереднього створення телеформату, так і використання попередньо створених об'єктів права інтелектуальної власності, які характеризуються достатньо різноманітним суб'єктним складом.

Доведення того факту, що телеформат є різновидом аудіовізуального твору, якому притаманні основні риси останнього, та спираючись на положення ч.1 статті 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права», можна стверджувати, що авторами телеформату можуть бути:

- а) режисер-постановник;
- б) автор сценарію і (або) текстів, діалогів;
- в) автор спеціально створеного для телеформату музичного твору з текстом або без нього;
- г) художник-постановник;
- д) оператор-постановник.

Водночас, при створенні конкретного телеформату не завжди можливо однозначно визначити правовий статус того, або іншого учасника творчого процесу, оскільки одна особа може суміщати в собі декілька рольових функцій: сценаристів, режисерів, операторів, акторів, художників, композиторів, звукооператорів, а також суб'єктів продюсерської діяльності. Складна структура телевізійного твору, обумовлює особливості суб'єктного складу учасників його створення та встановлення їх правового статусу. Водночас, діє загальний підхід - автором телеформату має бути фізична особа, якій належить творчий задум телеформату та яка визначає способи реалізації цього творчого задуму.

На відміну від законодавства України, у законодавстві зарубіжних країн континентальної системи права зберігаючи загальний підхід до визначення авторства, наводиться лише приблизний перелік авторів на аудіовізуальний твір. До таких країн, зокрема належить Іспанія, Бельгія, Франція [20; 32; 142].

Так, відповідно до законодавства Франції, автором твору при відсутності доказів іншого, вважаються автори сценарію, автори переробки, автори діалогів, автори музичних творів (з текстом або без тексту), якщо такі музичні твори спеціально створені для аудіовізуального твору, а також режисер-постановник. До числа авторів включається також автор твору, який був підданий переробці, якщо така переробка здійснювалася для конкретного аудіовізуального твору. Ще однією умовою включення до кола авторів аудіовізуального твору автора переробленого твору – збереження авторсько-правової охорони первинного твору [90]. Крім того, до кола авторів телеформату можуть бути включені й інші особи, які нададуть докази свого творчого вкладу у створення твору [60, с. 84]. Подібну

позицію займають суди США, які можуть не визнати телеформат об'єктом авторського права, якщо в ньому відсутній творчий внесок автора [207].

На відміну від країн континентального права, в яких до телеформатів застосовується загальне правило, відповідно до якого визнаються права за окремими авторами, в країнах загального права запроваджена система «авторського права на фільм». Відповідно до цієї системи, авторське право може первинно виникати у продюсера або студії, які не здійснюють безпосередньо творчу діяльність, але організують та фінансують діяльність авторів, які створюють аудіовізуальний твір [102, с. 36, 40; 204; 127; 69].

З метою більш детального аналізу суб'єктів авторського права на телеформат доцільно їх розглянути відповідно до стадій його створення. За цим критерієм можна виокремити дві групи авторів. *До першої групи авторів* можна віднести автора сценарію та режисера-постановника телевізійного формату, а *до другої* – композитора, оператора-постановника, художника-постановника, які допомагають втілювати та реалізувати творчий задум перших авторів, наповнюючи майбутній телеформат іншими необхідними складовими. Вказані групи авторів відрізняються спрямованістю своєї творчої діяльності [4]. Одні створюють основу формату, інші цю основу розвивають, наповнюють майбутній телеформат іншими складовими. Діяльність останніх певною мірою є похідною, оскільки у контексті створення телеформату підпорядковується і визначається сценарієм. Таке розмежування авторів, дозволяє уникнути суперечностей при визначенні їх правового статусу [116, с. 24].

У вітчизняних медіа зазвичай автором називають творця ідеї, але ще й називають автором і ту особу, що відповідає за готовий продукт, хоча вона власних ідей для телеформату і не подавала.

Відповідно до ст. 1 Закону України «Про авторське право і суміжні права» автором є фізична особа, що своєю творчою працею створила твір [127] (сценарій чи програма аудіовізуального твору). В частині 2 ст. 11 Закону зазначається, що: «Для виникнення і здійснення авторського права не вимагається реєстрації твору чи будь-яке інше спеціальне його оформлення, а також виконання будь-яких

інших формальностей». Тому автором твору вважається особа, зазначена як автор на оригіналі або примірнику твору (презумпція авторства).

Схоже положення щодо визначення автора твору міститься і у польському Законі «Про авторське право та суміжні права». За польським законодавством автором виступає особа, ім'я якої вказано на примірнику твору, рукопису чи оприлюднено в будь-який інший спосіб через його поширення.

На практиці автором телеформату чи різноманітних телевізійних програм вважають того, чиє ім'я зазначено в титрах. Саме тому в інформаційних випусках новин на телебаченні журналіст у завершенні сюжету називає своє ім'я. Сьогодні часто автора інформаційного сюжету називають ведучі у студії ще до демонстрації показу матеріалу або імена журналіста та оператора зазначають у титрах під час показу сюжету [88].

Окрім Закону України «Про авторське право і суміжні права», визначення автора міститься і в Цивільному кодексі України. Зокрема, у п.1 ст. 435 зазначено, що автором вважається особа, зазначену звичайним способом як автор на оригіналі або примірнику твору. Суб'єктами авторського права можуть бути фізичні та юридичні особи, які набули прав на твори відповідно до договору або закону [173, Ст. 356].

Своєю чергою автор на телебаченні – це творець передачі, фільму, телеформату, реклами чи будь-якого іншого екранного продукту, який є результатом колективної праці, плодом телевізійного мистецтва [225, с. 121].

Визначення автора у законодавстві різних країн дещо відрізняються. Проте, відповідно до положень Бернської конвенції про охорону літературних і художніх творів (прийнята 09.09.1886 р.) автором вважається той, чиє ім'я або псевдонім зазначені на обкладинці твору. Конвенція не містить нормативного визначення поняття «автор», саме цим пояснюється, що в різних країнах, навіть у тих, що ратифікували цей міжнародний договір, трактування поняття автора різне. Що цілком природно, оскільки відповідно до Бернської конвенції автор твору визначається відповідно до законів країни, з якої походить твір [17].

Інший підхід до визначення кола авторів міститься в Європейській конвенції про кінематографічну продукцію спільного виробництва [62]. Згідно з додатком II до творчої групи авторів фільмів належать режисер, сценарист, композитор. Зазначена конвенція містить розподіл усіх учасників створення аудіовізуального твору на три групи: творчу групу, групу виконавців, групу технічного забезпечення (оператор-постановник, художник-постановник). Цивільний кодекс України суб'єктами авторського права визнає і юридичних осіб (п.2 ст. 435) [17].

Аналіз норм законодавства України та зарубіжних країн щодо телевізійного формату, як аудіовізуального твору, дозволяє виокремити декілька підходів щодо визначення кола осіб, які вважатимуться авторами цього твору.

Перший підхід є характерним для законодавства Великобританії [201], та США [71, с. 8–24], яке виходить з визнання автора первинним суб'єктом авторського права крім творів, створених за трудовим договором. Крім цього законодавство цих країн розповсюджує термін «автор» і на фізичні та юридичні особи, діяльність яких спрямована на створення об'єктів суміжних прав. Такий дуалістичний підхід до визначення авторів, пов'язаний з тим, що і програма, і телеформат можуть існувати в декількох формах-у формі «паперового» об'єкта авторського права, а також у формі реального шоу.

Відповідно до другого підходу телеформат розглядається, як спільний твір декількох авторів, кожен з яких вносить свій творчий внесок у його створення. Така система покладає на виробника обов'язок одержання відповідних повноважень від авторів телеформату щодо використання їх творчих результатів під час створення телевізійного твору (Україна) [127, Ст. 214].

Третій підхід полягає у відступленні прав на телевізійний формат на умовах договорів (Франція) [199].

Правове регулювання авторських відносин в аудіовізуальній сфері (*ст.1 Закону України «Про авторське право»*) у тому числі при створенні телеформатів, не відображає об'єктивного характеру співвідношення між

творчими результатами творців (авторів) аудіовізуальних творів, телеформатів і обсягом їх прав.

Такий стан речей об'єктивно вимагає внесення змін до Закону України «Про кінематографію». Цей Закон може стати основою з визначення правового режиму виробництва аудіовізуальних творів в галузі кінематографії, телеіндустрії; може врегульовувати суспільні відносини, пов'язані з виробництвом, розповсюдженням, зберіганням і демонстрацією аудіовізуальних творів. Необхідність внесення змін до Закону України «Про кінематографію» пов'язана із стрімким розвитком індустрії кіно, телебачення, комп'ютерної технології. Тому у даному законі доречним було б визначити телеформат, як об'єкт авторського права та вид аудіовізуального твору, розкрити його особливості, ознаки та структурні елементи, визначити суб'єктів телеформату у прив'язці до стадій його створення. Певних уточнень вимагає і понятійний апарат. Зокрема, до ст. 3 «Визначення термінів» Закону України «Про кінематографію» необхідно внести доповнення наступного змісту:

- «автор аудіовізуального твору це фізична особа, яка своєю творчою інтелектуальною працею під час створення твору втілює в нього свій творчий задум та /або визначає способи його реалізації».

Телеформат за своєю суб'єктною складовою на практиці може трансформуватися як в окремий об'єкт авторського права, так і в об'єкт суміжного права. На думку науковців, телеформат як об'єкт суміжного права зовсім не захищений, навіть з точки зору суб'єктного складу та правового становища відповідних суб'єктів. Визначаючи авторів аудіовізуальних творів, В.А. Дозорцев розглядає їх не як співавторів, яким спільно належить авторське право на аудіовізуальний твір, а як осіб, що визнаються авторами виробу, тобто «тріумвіратом» авторів, називаючи це збірним авторством [55, с. 67]. Для позначення правовідносин між авторами і співавторами В. А. Дозорцев вводить поняття «співробітництво» (тобто відносить до категорії, що не застосовується в авторському праві і ніяким чином не є «співавторством» [54, с. 283]. Спробуємо розібратися наскільки наведене твердження є обґрунтованим.

Авторами телевізійного продукту, як зазначалося, вважаються: автор сценарію, режисер-постановник, оператор-постановник. Відповідно співавторами телеформату є журналіст, оператор і режисер. Останнього не варто ототожнювати з відео-інженером, який допомагає монтувати сюжет. З юридичного боку, він не може бути співавтором, оскільки виконує лише технічні функції.

Взаємини між співавторами телеформату щодо права використання елемента, що включений в цілісний формат будь-якого телевізійного твору, який є результатом їх творчої праці варто визначати окремою угодою. Тобто ще на першому етапі створення телеформату право індивідуального авторства на запозичені елементи повинно розглядатися в контексті наявності договору з іншими авторами. Проте законодавство не забороняє іншим авторам (елементи робіт, яких використовуються в телеформаті) бути і співавторами.

У законодавстві Франції взагалі встановлюються дві групи творчих працівників: група авторів, яка чітко визначена законом, та група творців, які можуть претендувати на співавторство. Перша група включає сценариста, режисера та композитора відповідно до Європейської конвенції. Другій групі творців надається лише потенційна можливість претендувати на співавторство у створенні аудіовізуального твору, якщо їх внесок буде визнано творчим та вагомим [155, с. 156].

Отже, співавторство виникає внаслідок факту створення твору спільною творчою працею двох або більше осіб. При цьому, як зазначалося в літературі, співавтором є один з авторів твору, створеного спільно кількома (багатьма) авторами (авторським колективом) [122, с.263]. Дане визначення співавторства відмежовує одну особу як автора твору, від всіх інших авторів та відносить останніх до співавторів. Таке визначення дуже ускладнює визначення причетних до створення телеформату осіб, яких можна віднести до співавторів. Так, згідно зі статтею 13 Закону України «Про авторське право та суміжні права» авторське право на твір, який створений у співавторстві, належить усім співавторам незалежно від того, чи утворює такий твір одне нерозривне ціле або складається з частин, кожна з яких має самостійне значення. Відносно телеформату, з таким

визначенням можна погодитися за умови, якщо телеформат є новим твором і жодним чином не включає в себе інші об'єкти-елементи з їх авторськими правами, тобто не є низкою окремих творів. В іншому разі всі творчі результати окремо взятих авторів «поглинаються» створеним спільно аудіовізуальним твором саме виходячи з такої інтерпретації Закону. В даному законі зовсім не врахований той факт, що будь-який аудіовізуальний твір, особливо телевізійний формат, є результатом синтезу різноманітних видів творчої діяльності.

Дещо інше визначення співавторства міститься у ч. 1 ст. 436 Цивільного Кодексу України. Воно потребує більш докладного розгляду, аби його дію можна було поширити і на аудіовізуальні твори. Так, співавторство - це авторське право на твір, створений у співавторстві, який належить співавторам спільно незалежно від того, становить такий твір одне нерозривне ціле чи складається з частин, кожна з яких може мати ще й самостійне значення. Виходячи із законодавчого визначення співавторства, виділяють три його основні ознаки:

- співавторство розглядається, як спільна творча праця кількох осіб. Створення будь-якого формату в першу чергу це творча праця. Саме творча праця, яка втілює творчу діяльність при створенні телеформату, наділяє його ознаками об'єкта авторського права. Тобто, внесок кожного співавтора під час виробництва телеформату повинен відповідати вимогам оригінальності і бути при цьому результатом саме творчої діяльності. Учасники, які забезпечують технічні, матеріальні чи інші складові під час виробництва телеформату також відіграють значну роль, але вони не можуть вважатися співавторами, адже їх діяльність не має характеру та ознак творчості;

- співавторство це досягнення певної спільної мети авторів під час створення телеформату, на що спрямована сумісна творча діяльність кількох осіб, а саме створення колективного твору. Працюючи над колективним твором, співавтори користуються різними формами вираження своїх задумів: словами, звуками, зображенням тощо, залежно від самого виду телеформату. Колективний твір може складатися з частин, мати різні форми вираження, проте завжди єдність такого творчого виробу забезпечується поєднанням загального змісту телеформату і

загальною формою його вираження у відповідності до всіх ознак аудіовізуального твору;

- співавторство це належність авторського права особам, які беруть участь у створенні аудіовізуального твору. Авторське право закріплене за співавторами незалежно від того, чи є твір нерозривним цілим або складається із частин, кожна з яких має самостійне значення [161]. Виходячи саме з положень ЦК України (ст. 436) можна визначити два види співавторства: нероздільне і роздільне [173, Ст. 436].

Під *нероздільним співавторством* зазвичай розуміється твір, створений двома або більше співавторами, який являє собою єдине нерозривне ціле, частини якого не мають самостійного значення..

Роздільним співавторство має місце тоді, коли твір носить цілісний характер, але складається із чітко визначених частин, які мають самостійне значення, і при цьому відомо, ким із співавторів створені ці частини твору. Використовується спільний цілісний твір завжди за взаємною згодою всіх співавторів, але на підставі авторського договору. Слід зауважити, що в авторському договорі повинно бути зазначено, що співавтор має право, згідно з чинним законодавством, самостійно без отримання згоди інших співавторів, розпоряджатися своєю частиною твору.

Колективний телевізійний формат складається з частин, які мають самостійне значення, то ж за відсутності угоди між співавторами кожен з них стає носієм авторських прав на створену ним частину формату. Тому авторське право кожного з співавторів на створену ним частину колективного твору здійснюється ним самостійно та використовується в створенні спільного формату на договірних умовах

Отже, враховуючи складність структури телеформату, можна стверджувати, що суб'єктний склад телеформату як об'єкту авторського права, характеризується співавторством.

Водночас, у цивілістичній доктрині існує думка, висловлена, зокрема В. А. Дозорцев, що існування співавторства у виробничій сфері аудіовізуальних творів

неможливе, оскільки для його виникнення необхідна спільна однорідна творча праця всіх співавторів з метою створення однорідного твору мистецтва. Такої однорідності при створенні телеформату, як свідчить практика, не існує, і про це вже говорилося. Саме при створенні телеформату народжується не однорідний об'єкт, а різноплановий твір, який включає в себе різноманітні результати творчої діяльності, які входять до складу єдиного об'єкта авторського права. Така співпраця творців різних видів мистецтва є насамперед колективною творчістю, а твір, народжений такою співпрацею, є колективним твором. При цьому закон не обмежує співавторство при колективній співпраці під час використання однакових засобів та форм втілення творчого задуму, наприклад, співавторство між поетами, або письменниками, або групою композиторів.

У зв'язку з цим виникає питання - чи завжди співавтори є суб'єктами права на телеформат, як кінцевий твір?

Очевидним є різниця між правами співавторів, які беруть участь на різних етапах створення телеформату та правами особи, щодо кінцевого результату творчої праці – телеформату. У першому випадку співавтори, відповідно до законодавства, мають право на результат творчої праці, а при роздільному співавторству – кожен на створену ним частину твору. Але створення телеформату лише творчою працею авторів не можливо. Необхідні фінансові кошти, технічне супроводження. Як правило з'являється особа, яка бере на себе всі організаційні та фінансові ризики. Це або продюсер, або організація мовлення, які ніякого творчого внеску у створення телеформату не вносять, але без участі яких результат творчої співпраці співавторів не зможе втілитися у кінцевий продукт. Тому авторам, практично нічого не залишається, як за спільним рішенням передати свої майнові права особам, які дадуть «життя» телеформату. Майнові права співавторів далі обмежуються отриманням винагороди за використання кінцевого продукту (роялті) або винагородою за уступку права на свою частину колективного твору. Зрозуміло, що суб'єктний склад осіб, які мають авторське право на телеформат буде відрізнятися від колективу співавторів.

Продюсер, якщо він не суміщає ще й іншу творчу роботу (не є сценаристом) або організація мовлення не можуть входити до складу співавторів телеформату.

Саме подібна точка зору висловлювалася у літературі. Так, Б.С.Антимонов та К. А. Флейшиц вважали, що будь-яке співробітництво ґрунтується на авторському договорі або на трудовому договорі між кожним із співробітників та організацією. Суть полягає в тому, що два або декілька авторів телеформату беруть участь своєю творчою працею в створенні колективного твору і кожен набуває авторських прав на створену ним частину колективного твору. Проте суб'єктами авторського права на кінцевому етапі вони не стають [11, с. 64].

На даний час доцільніше відносини між співавторами в телевізійній творчості визначати угодою, укладеною не тільки між ними, а насамперед між автором твору, продюсером чи виробником (телевізійною студією), про що йдеться у ч. 1 ст. 13 Закону України «Про авторське право та суміжні права». Такий договір має стати правовою формою, за допомогою якої можна збалансувати інтереси безпосередніх авторів телевізійного мистецтва в цілому, а також його організаторів та виробників різноманітних форматів. Закон України «Про кінематографію» доцільно доповнити спеціальними нормами, які б визначали особливості співавторства на телевізійний твір, телеформат. При визначенні кінцевого суб'єкта прав інтелектуальної власності на телеформат доцільно виходити з положень ст. 430 ЦК України.

Застосування традиційної моделі співавторства на основі діючого законодавства не відповідає у повній мірі співвідношенню між характером творчих внесків його творців та наділенням всіх учасників процесу створення телеформату правами щодо нього та внутрішніми зв'язками, що існують між особами, причетними до створення телеформату. Останнє слід розглядати у контексті дотримання балансу інтересів між всіма співавторами, співавторами та авторами, які не є співавторами, але твори яких використовуються при створенні телеформату, співавторами та суб'єктом авторського права на кінцевий продукт творчої праці, яким є телеформат. Для визначення правових зв'язків, що

виникають між зазначеними групами суб'єктів доцільно використовувати термін не «співавторство», а «співпраця», спрямована на створення єдиного результату.

При цьому співпраця передбачає внесок кожної особи у спільний процес створення результату. Такий внесок може бути виражений у формі фінансової, організаційної, інформаційної, творчої або іншої складової. Така співпраця повинна мати певну правову форму опосередкування. Такою універсальною формою є договір. Ланцюг цих договорів за суб'єктним складом може будуватися по різному, в залежності від того, хто в кінцевому рахунку залучає твори інших авторів, які не є співавторами, наявність чи відсутність поєднання різних правових ролей уособлених в одній особі (продюсера-автора сценарію; продюсера – виконавець та інші). При визначені суб'єктного складу телеформату необхідно зважувати на те, що у деяких випадках при створенні телеформату можуть використовуватися твори, або їх частина, що перейшла у суспільне надбання. Втім не залежно від цього, суть співпраці між іншими групами суб'єктів, що беруть участь у створенні телеформату залишається незмінною. З викладеного можна зробити висновок, що авторів, творчий внесок яких спрямований на створення телеформату, можна поділити на дві групи: співавторів та авторів, які не входять до складу авторського колективу співавторів.

При телевізійному виробництві у результаті співпраці різних суб'єктів виникає новий об'єкт, який об'єднує неоднорідні об'єкти-елементи і цей об'єкт носить назву колективний твір.

У законодавстві України термін «колективний твір» (складений твір) відсутній, хоча колективні телевізійні твори виробляються і посідають постійне місце в телевізійній індустрії.

Аналіз зарубіжної практики з питання віднесення телеформату до колективних творів, дає підстави для висновку, що телеформат є колективним твором, який доречно віднести до окремої групи, відмінної від творів, створених у співавторстві. Так, згідно з § 101 розділу 17 «Авторське право» Зводу законів Сполучених Штатів Америки під колективним твором розуміється твір, у якому

кілька складових частин, що є окремими самостійними творами, зібрані в єдине ціле [204, с. 32].

У Законі Франції «Кодекс інтелектуальної власності» (Code de la propriété intellectuelle) вказується, що спільним є твір, створений двома або більшою кількістю осіб, у якому внесок однієї особи не може бути використаний окремо. Аналогічні визначення містяться у законодавстві інших європейських країн і стосуються також телеформату, який можна віднести до колективного твору. Наведене свідчить про загальну світову тенденцію, що характеризується виникненням складних об'єктів авторського права, пов'язаних із стрімким розвитком новітніх технологій. Наведені визначення можна застосовувати для характеристики творів, які є результатом праці укладача, або результатом праці співавторів, які включають у результат своєї спільної праці твір або його фрагмент, що належить іншій особі-автору, якій не входить до конкретного колективу співавторів. При цьому мова може йти як про твори охоронювані, так і не охоронювані.

Стає очевидною необхідність введення у національне законодавство нових правових визначень та конструкцій. Діючі правові категорії та механізми вже не можуть повною мірою врегулювати взаємини творців такого складного об'єкта авторського права, як телевізійний формат чи будь-якої іншої телевізійної програми. Тому в законодавство України поряд з визнанням телеформату як об'єкта авторського права слід ввести і нову категорію - колективний твір, закріпивши його наступне визначення:

«Колективним є твір, що створений в результаті творчої діяльності двох або більше авторів, який структурно може включати в себе необмежену кількість елементів незалежно від форми їх вираження, що об'єднані в єдине ціле.»

Виходячи з такого загального визначення колективного твору можна сформулювати визначення телеформату як колективного аудіовізуального твору, що є результатом творчої діяльності, об'єктивна форма вираження якого отримує прояв у вигляді самостійного, цілісного об'єкта цивільного права у його

аудіовізуальному відображенні (зображення) на будь-якому екрані, отримане шляхом відтворення технічними засобами, а внутрішня структура характеризується таким поєднанням його елементів, яке надає йому нової якості, що є основою його ідентифікації, вирізнення з-поміж схожих об'єктів правової охорони»

Введення в законодавство України категорії колективного твору спрямовано на подолання існуючої прогалини у законодавстві України, а віднесення до нього телеформату надасть можливість розкрити його сутність та визначити коло суб'єктів, які своєю творчою працею беруть участь у створенні телеформата.

На сьогодні згідно зі статтею 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права» можливо встановити авторів на телеформат лише через його визнання як аудіовізуального твору. Але навіть і за такої умови Закон визнає за автором лише право на його власний внесок під час виробництва телеформату, а не на весь телеформат в цілому. Тому визнання телевізійного формату колективним твором та визнання самого телеформату об'єктом права інтелектуальної власності дозволить встановити і право на телеформат в цілому.

Отже, носіями авторських прав на телеформат в цілому стануть його творці, зазначені в ч.1 ст. 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права». Водночас із закріпленням первісного авторства на телеформат в цілому за ними законодавчо закріпиться і первісне авторське право на «їх окремий вклад у вигляді об'єкта-елемента», який може використовуватися самостійно в інших телевізійних проектах.

Таким чином, у результаті введення в законодавство України поняття колективного твору та віднесення до нього телеформату буде розв'язана існуюча проблема авторства, зокрема:

- буде можливим встановити первісні авторські права на телевізійний формат, як самостійний об'єкт права інтелектуальної власності, за наявності різноманітних правових відносин;

- у відносинах, що складаються щодо телевізійного формату в цілому, його автори будуть виступатимуть як його єдиний суб'єкт;

- у відносинах, що складаються щодо використання окремих об'єктів-елементів формату в інших галузях телевізійної творчості поза даним форматом, автори цих об'єктів-елементів будуть здійснювати права щодо них самостійно, незалежно від інших творців формату.

Таким чином, телевізійний формат як творчий мистецький колективний твір має єдиного суб'єкта у вигляді точно визначеного єдиного колективу авторів, який має єдине первісне особисте та виключні майнові права на телевізійний формат в цілому.

Саме віднесення об'єктів авторського права (телеформату) до окремої групи результатів творчої діяльності мистецтва дозволить відмежувати ці об'єкти від результатів творчої діяльності у виробничо-промисловій сфері, а також від результатів, прирівняних до них у комерційній галузі діяльності. Це є важливим для митців, виробників та інших учасників телевізійного бізнесового ринку.

Таким чином, законодавче віднесення телевізійних форматів до творів мистецтва окреслить коло суспільних відносин і напрямок правового регулювання, спрямованого на усунення всіх протиріч даного виду творчості.

Відповідно до статті 7 Закону України «Про авторське право і суміжні права» твір має бути створений творчою працею його автора. Ознака творчості, яка має бути присутня у творі є загальноновизнаною та визначальною при регулюванні відносин у сфері духовної творчості в багатьох європейських країнах, а також у Великобританії [202] та Японії [205].

Водночас, визначення поняття «творчості», відсутнє у законодавстві, що на думку багатьох вчених, не сприяє визначенню власне «творчої складової при створенні об'єктів авторського права» [183, с. 31–32]. На думку В. А. Дозорцева [54, с. 26] поняття творчості несе в собі такі якості, як неповторність, оригінальність та унікальність, таке ж твердження є справедливим і для аудіовізуальних творів в тому числі і для телевізійних форматів:

«Творчість» - це процес творчого акту, який несе в собі нові якості неповторності, оригінальності та унікальності. Телевізійний формат, так само як і аудіовізуальний твір (фільм), є органічним цілісним сплавом як творчої, так і технічної діяльності, які розглядати як окремі елементи просто неможливо.

Отже творча діяльність - це емоційно-розумова діяльність колективу людей, спрямована на створення на основі вже існуючих чи спеціально створених творів різних видів мистецтва, аудіовізуального твору, який включає в себе новий тип образу, персонажа, нову постановку ідеї і творчу працю, під час якої народжується раніше неіснуючий продукт нематеріального характеру.

Наведене дозволяє зробити висновок, що головною ознакою телевізійного формату, яка відносить його до об'єктів авторського права, є ознака створення твору в результаті праці, яка має саме *творчий характер*.

При введенні цієї правової конструкції для сфери діяльності телевізійного виробництва у діюче законодавство правові відносини будуть врегульовані повною мірою.

2.2. Телестудія як суб'єкт права на телевізійний формат

З урахуванням того, що телевізійний формат здебільшого створюється спільними зусиллями фізичних та юридичних осіб, спостерігається розподіл творчого внеску, матеріальних та фінансових витрат, організаційних функцій при створенні телевізійного формату. У зв'язку з цим постає проблема встановлення кола суб'єктів та системи відносин правоволодіння на новостворений об'єкт. Проблема полягає в тому, що:

- з одного боку, при створенні телевізійного формату фінансові витрати жодним чином не можуть породжувати авторські права;
- з іншого боку, без значних фінансових вкладень, без організаційно-маркетингової діяльності створення телеформату взагалі стає неможливим.

Сучасне законодавство України у сфері авторського права не передбачає можливість закріплення первісних авторських прав за іншою особою (юридичною особою, роботодавцем, замовником тощо), крім творця (автора). Не зважаючи на

відсутність законодавчого закріплення права авторства за юридичними особами, дискусія з цього приводу серед фахівців не згасає [120, с. 256].

Вже декілька років поспіль окремими вченими розглядається питання надання авторського права юридичній особі на колективний (складений) твір, який складається з різних об'єктів-елементів, поєднання яких призводить до створення зовсім нового об'єкту - телевізійного формату. Юридична особа, яка є ініціатором створення такого формату завжди бажає бути повноцінним володільцем первісного авторського права [174, ст. 435].

Визначення суб'єктного складу на телеформат зумовлює створення оригінальних правових конструкцій. Так, В. А. Дозорцевим для вирішення проблеми наділення певної особи авторським правом на аудіовізуальний твір у цілому була розроблена концепція, яку він визначав як *концепцію фікції авторського права юридичної особи*.

Сутність її полягає в тому, що права на телеформат, чи на будь-який інший аудіовізуальний твір, повинні належати лише одній особі. Такою особою не можуть виступати автори аудіовізуальних творів: ні автори кінофільмів, ні автори телеформатів, ні їх художні керівники чи режисери-постановники. Вирішення цієї проблеми він вбачав у визнанні єдиним автором лише організацію (установу), де здійснювалося виробництво фільму чи телевізійної програми. За студією при цьому мають визнаватись як особисті, так і майнові права інтелектуальної власності на аудіовізуальний твір в цілому [177, с. 51-52].

Саме таким шляхом відбувався розвиток авторського права в аудіовізуальній сфері США та Великобританії, де саме кіностудія чи телестудія визнаються автором аудіовізуального твору.

Наприклад, кілька працівників телевізійної індустрії (чи будь-який інший автор) працюють над ідеєю програми, викладають її у вигляді сценарію, а також створюють «пакет» елементів телеформату, зокрема ноу-хау, торговельні марки тощо, для втілення ідеї. Далі творці цього об'єкта пропонують продакшн-студії здійснити виробництво телепрограми, заснованої на форматі з використанням усіх його елементів, які мають принести комерційний успіх. Продакшн-студія

здійснює виробництво програми та пропонує її телекомпанії мовлення для подальшого сповіщення об'єкта в ефір.

У такому випадку, виходячи з основ права інтелектуальної власності, продакшн-студія є головним суб'єктом щодо права на телевізійний формат. Організація мовлення, відповідно, є похідним суб'єктом права інтелектуальної власності щодо двох попередніх об'єктів – і щодо формату, і щодо телепрограми. Організація мовлення здійснює сповіщення, трансляцію зазначених об'єктів, та у неї виникають суміжні права на свою передачу мовлення [178, с. 59].

Однак у процесі створення телепрограми особа одного з наведених трьох суб'єктів може поєднувати кілька функцій. Так, наприклад, виробник телеформату та продакшн-студія можуть бути однією особою. Також телерадіокомпанія може самостійно здійснювати виробництво телепрограми на основі телевізійного формату, придбаного у інших осіб або навіть у власних співробітників.

Натомість, існує й протилежна думка, відповідно до якої юридична особа за своєю природою не може бути суб'єктом первісного авторського права, тому що творцем будь-якого телевізійного формату є лише людина, оскільки лише людина здатна до творчості. Тому яким би чином юридична особа не впливала на створення телеформату, він завжди буде певним результатом діяльності саме фізичних осіб. Виявити будь-яку творчу діяльність юридичної особи поза творчості конкретних фізичних осіб практично неможливо [102, с.781].

Проте є підстави не лише вести мову про організаційну діяльність юридичної особи та вирішення за її рахунок питання створення матеріально-технічної бази для виробництва телеформату, а й розглядати проблему надання юридичній особі майнового права на нього [126, с. 432].

Відповідно до ч.2. ст.17 Закону України «Про авторське право та суміжні права» авторське право на телеформат, як і на будь-який аудіовізуальний твір, може виникати з факту його створення, а сам перехід прав інтелектуальної власності на нього може здійснюватися в порядку повного або секундарного правонаступництва. При цьому закон передбачає перехід лише прав авторів, щодо

можливості переходу суміжних прав в законі відсутні будь-які вказівки. Механізм переходу первісного майнового права на телеформат до іншої особи ґрунтується на договірній конструкції. Перехід первісного майнового права на телеформат до іншої особи на підставі договору, своєю чергою, породжує похідне право.

Похідний характер авторського права на телевізійний формат виражається головним чином в правонаступництві. правонаступник – це носій похідного права, що виникає на підставі договору чи закону. Виникнення такого правонаступника пов'язане з особливістю технологічного процесу створення телеформату, тому що, як правило, його автор неспроможний самостійно створити закінчений телеформат. Це можливо лише у взаємодії з телевізійною студією, тобто разом з виробником, на підставі укладеного з ним договору. Тому у телевізійній студії (юридичної особи) авторське право завжди є похідним, що впливає з положень ч. 2 ст. 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права». Виходячи з викладеного дану норму закону доцільно доповнити положенням, відповідно до якого автори мають право передавати належні їм майнові права на свій внесок за договором про створення аудіовізуального твору продюсеру чи виробнику.

Таким чином, основною підставою правонаступництва майнових прав інтелектуальної власності на телевізійний формат та виникнення похідних прав є договір. Як зазначалося, в якості юридичної особи, що має відношення до створення телеформату виступає телевізійна студія. До суб'єктів, які можуть набувати майнові авторські права на телеформат на підставі договору слід віднести і фізичних осіб - підприємців, які відповідно до частин 1, 2 ст. 55 Господарського кодексу України [35] відносяться до суб'єктів господарювання, отже можуть займатися виробництвом телеформату. Водночас за авторами об'єктів-елементів, що увійшли до складу телевізійного формату, визнається і надалі буде визнаватися право авторства на свій власний твір та право на його використання (ч. 3 ст.17 Закону України «Про авторське право і суміжні права»).

На сьогодні для врегулювання авторських відносин, пов'язаних з виробництвом телевізійних форматів потрібне більш чітке визначення правового статусу телестудії як виробника телевізійних форматів та суб'єкта авторського права.

Телевізійна студія – це насамперед юридична особа. Тому аналіз правового положення студії слід проводити з урахуванням того, що юридична особа не може бути носієм первісного права інтелектуальної власності на будь-який формат [165, с. 471].

Водночас, в літературі висловлювалася думка, що авторське право за юридичною особою (продюсером) повинно визнаватися в силу того, що ця юридична особа організувала та об'єднала творчу діяльність групи осіб [222, с.155].

Сьогодні, керуючись положеннями законодавства, не виникає проблем щодо визначення суб'єктів авторського права на літературний твір, музичний твір, твір образотворчого мистецтва. Навіть не виникає жодного питання щодо набуття майнових авторських прав юридичною особою на підставі договору [128].

У випадку ж виробництва складного телевізійного формату, де роль юридичної особи як сторони, яка організує та/або фінансує процес створення є дуже важливою, традиційні положення авторського права потребують значних змін. Саме для таких випадків вчені намагаються вирішити питання про надання первісного авторського права юридичній особі (продюсеру) на телевізійний формат в цілому [232].

Організуюча роль телевізійної студії - як критерій для наділення її первісними авторськими правами - є важливою для багатьох виробників телеформату, однак не повинна бути визначальною. Організаційна діяльність у телевізійному виробництві є близькою до діяльності організацій мовлення щодо об'єктів суміжних прав, але вона їм жодним чином не тотожна [249]. Згідно з Цивільним кодексом України конструкція первісного авторського права

юридичної особи аудіовізуального твору, телеформату є лише юридичною фікцією.

Тому, якщо все ж таки припустити можливість визнання первісного авторського права на телеформат за телевізійною студією, то для цього краще за все ввести спеціальну норму до закону. Сьогодні ж юридична особа не може бути суб'єктом первісного авторського права на телевізійний формат. Така суб'єктність може ґрунтуватися лише на умовах договору відповідно до положень ЦК України. Юридична особа здатна мати такі ж цивільні права та обов'язки, як і фізична особа, крім тих, які за своєю природою можуть належати лише людині. Тому обсяг правомочностей юридичної особи на даний час залишається вужчим, ніж у фізичної особи-автора. Таким чином, телевізійна студія як суб'єкт права на телевізійний формат є носієм лише майнових прав інтелектуальної власності, переданих їй за договором.

Оскільки кількість творчих та технічних працівників при створенні телеформату велика, то їх робота підлягає координації єдиним керівником. Між тим, такий керівник-координатор (телестудія), який може розглядатися як суб'єкт права на формат в цілому, - визнаватися автором не може, оскільки це суперечить доктрині авторського права [12, с. 41]. Координаційна, організаційна діяльність кіностудії із створення телеформату не є творчою інтелектуальною діяльністю і тому само по собі не може породжувати авторське право.

При створенні телевізійного формату спрогнозувати успіх не завжди можливо, тому, як наслідок, виникають значні фінансові ризики. За ринкових відносин телевізійна діяльність має на меті не лише задоволення духовних чи естетичних потреб, а й головним чином, отримання прибутку від такої діяльності та діяльності інших професійних суб'єктів телевізійної творчості, зокрема і під час створення телеформату. Навіть якщо він створюється як некомерційний проект, при цьому присутній елемент фінансових відносин. [214, с. 8].

Загальна мета авторів, виконавців, виробників та організаторів створення телевізійного формату полягає у створенні такого продукту, який був би конкурентоздатним на ринку та користувався попитом серед глядачів. У створенні

колективного (складеного) твору бере участь значна кількість авторів. Оскільки авторське право за своєю природою є монопольним правом автора, досягнення балансу інтересів між авторами та між авторами і іншими суб'єктами, які набувають майнових прав на такий твір є достатньо складним для вирішення питань. Забезпечення такого балансу залежить від підстав набуття такого права і пов'язано із обмеженням первинного авторського права при використанні колективного твору [21, с. 75-88].

Частково дана проблема знайшла своє вирішення у ч.2 ст.17 Закону України «Про авторське право та суміжні права», а саме: «Якщо інше не передбачено у договорі під час створення аудіовізуального твору, автори, які зробили внесок або зобов'язалися зробити внесок у створення даного аудіовізуального твору і передали майнові права організації, яка здійснює виробництво аудіовізуального твору чи продюсеру аудіовізуального твору, не мають права заперечувати проти використання цього твору, його відтворення, розповсюдження, публічного показу, публічної демонстрації, публічного сповіщення, а також субтитрування і дублювання його тексту, крім права на окреме публічне виконання музичних творів, включених до аудіовізуального твору. За оприлюднення і кожне публічне виконання, показ, демонстрацію чи сповіщення аудіовізуального твору, його здавання у майновий найм і (або) комерційний прокат його примірників за всіма авторами аудіовізуального твору зберігається право на справедливу винагороду, що розподіляється і виплачується організаціями колективного управління або іншим способом».

Разом з тим, відповідно до ч. 3 ст. 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права» - автори, твори яких увійшли як складова частина до аудіовізуального твору (як ті, що існували раніше, так і створені у процесі роботи над аудіовізуальним твором), зберігають авторське право кожен на свій твір і можуть самостійно використовувати його незалежно від аудіовізуального твору в цілому, якщо договором з організацією, що здійснює виробництво аудіовізуального твору, чи з продюсером аудіовізуального твору не передбачено інше.

Наведені положення покликані певною мірою забезпечити баланс інтересів авторів та продюсерів (виробників). З одного боку, на законодавчому рівні встановлюються гарантії забезпечення інтересів набувачів похідних майнових прав, з іншого - встановлюються обмеження щодо визначення способів використання твору як єдиного цілого. Виходячи з викладеного у правову конструкцію договору на створення аудіовізуального твору (у тому числі і телеформату) доцільно внести доповнення, передбачивши що майнові права на аудіовізуальний твір (телеформат) за цим договором належать виробнику телеформату. Виходячи з принципу свободи договору, сторони мають право на свій розсуд визначити у договорі обсяг прав авторів на складові аудіовізуального твору, що ними створені. Щодо цього питання О. П. Сергєєв зауважує, що визначення великого, а іноді й обмеженого кола осіб, які зробили творчий внесок у створення складного складеного твору разом з відсутністю правових відносин між конкретними авторами, що брали участь у його створенні, роблять доцільним визнання власником авторського права на твір у цілому одну особу [150, с. 100-101].

Частина 2 ст. 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права» залишає відкритим питання *щодо мети використання творів та прав на них, які передано виробнику за договором*. Не конкретизовано, які твори надаються для тимчасового використання виробнику і для яких цілей: чи лише для використання їх у виробництві аудіовізуального твору (телевізійного формату), чи для цілей, не пов'язаних зі здійсненням суб'єктивних прав на телеформат; йдеться про твори, що були створені під час зйомки нового телеформату, чи ті, що були вироблені раніше. Викладене дає підстави для наступних висновків:

по-перше, необхідна більш повна правова регламентація умов передання прав на об'єкт-елемент, зокрема про те, що продюсер чи телестудія набуває майнові права на використання внеску будь-яким способом - як під час створення телеформату, так і після завершення виробництва для інших комерційних цілей;

по-друге, у випадку, коли майнові права на використання об'єкта-елемента передаються за ліцензійним договором, слід обов'язково зазначати, що цей об'єкт

передається для використання певним способом на певний строк [14], однак лише для його використання у телевізійному виробництві конкретного формату.

У випадку внесення таких поправок в положення згаданого закону майнові інтереси всіх учасників створення телевізійного формату будуть врівноважені. З одного боку, виробники телеформату будуть упевнені в стабільності авторських правовідносин, оскільки права на ці об'єкти-елементи будуть закріплені за ними на весь час використання їх у складі телевізійного формату на підставі авторського договору, а з іншого – автори об'єктів-елементів отримають додаткові матеріальні кошти від використання свого твору.

При цьому слід враховувати, що до складу телевізійного формату можуть входити об'єкти, які мають різний термін правової охорони (наприклад, авторські права і права виконавців), до яких застосовується різний порядок обчислення строків правової охорони і які мають різний правовий режим [188, с. 3].

Виходячи з практики створення телеформатів до осіб, які причетні до цього процесу відноситься і продюсер. Термін «продюсер» в українському законодавстві та в професійній діяльності зі створення телеформатів з'явився нещодавно, а тому його правовий статус ще перебуває у фазі становлення.

З точки зору пересічної людини, продюсер телеформату - це особа, яка організовує (здійснює пошук спонсорів чи фінансування) виробництво телевізійного формату з метою отримати монополію на використання цього твору. Проте насправді, на думку деяких авторів, термін «продюсер» потребує більш розширеного законодавчого визначення саме в загальному плані, щоб забезпечити можливість застосування для всіх видів творчості, в тому числі і для аудіовізуальних творів [177, с. 52].

Продюсер передусім - особа, яка подає ідею, а вже потім починає «збирати гроші», віднаходити виконавців та заохочує їх працювати на втілення своєї ідеї. Попри поширену думку, що продюсер вкладає в справу власні кошти, насправді він залучає гроші шляхом домовленостей з меценатами, спонсорами, кредиторами [156]. Отже, продюсер - це передусім автор, творець чогось нового і

лише потім – менеджер, організатор, іноді режисер, імпресаріо і навіть виконавець головної ролі [105, с. 260].

Сьогодні професія телевізійного продюсера акумулює різноманітні обов'язки: редактора, фінансиста, бухгалтер, юриста, адвоката тощо.

Продюсер телеформату – це виробник, організатор, довірена особа телекомпанії, студії, редакції. Він здійснює художній і організаційно-фінансовий контроль за створенням програми, забезпечує відповідність створеного телеформату умовам договору. Необхідність фінансового забезпечення виробництва телеформату змушує продюсера додатково займатися й рекламною діяльністю, для успішної реалізації творчих задумів його творців. Проте в цій сфері більш успішніше починають працювати саме співробітники рекламної служби.

Як вже згадувалося загального визначення поняття «продюсер» у національному законодавстві не існує. Натомість законодавство України містить визначення терміну «продюсер» стосовно певного виду творчості:

- театральний продюсер – юридична або фізична особа, яка забезпечує фінансування, організацію створення, публічного виконання і (або) публічного показу театральної постановки, гастрольних заходів» (Закон України «Про театри та театральну справу» ст. 1;

- продюсер фільму - фізична або юридична особа, яка організовує або організовує і фінансує виробництво та розповсюджує свій фільм (Закон України «Про кінематографію», ст. 3);

- продюсер аудіовізуального твору – особа, яка організує або організує та фінансує створення аудіовізуального твору (Закон України «Про авторське право і суміжні права», ст. 1);

Аналіз визначення поняття «продюсера» з позицій різних жанрів творчості, закріпленого в різних законодавчих актах дозволяє виявити низку проблемних питань.

Визначення продюсера фільму більш-менш певною мірою збігається з визначенням театрального продюсера. Продюсер фільму відповідає і за

розповсюдження фільму, проте продюсер аудіовізуального твору таких повноважень і обов'язків не має.

Продюсер фільму, як і продюсер аудіовізуального твору, фінансує виробництво фільму (створення твору), в той час як театральний продюсер забезпечує фінансування. Складається враження, що термін «фінансування» нібито означає, що продюсер фільму і аудіовізуального твору вкладають власні кошти, а термін «забезпечення фінансування» визначає сам пошук інвесторів або спонсорів. Проте продюсер може забезпечувати фінансування і шляхом вкладення власних коштів.

Виходячи з різного трактування поняття «продюсер», у розглянутих законах, можна по різному трактувати і визначення самої сфери продюсерської діяльності. Тобто, театральний продюсер (фізична або юридична особа), організовує створення театральної постановки, відповідно продюсер фільму (фізична або юридична особа), здійснює виробництво і розповсюдження фільму (ще раз зауважимо, що фільм є аудіовізуальним твором), тоді як продюсер аудіовізуального твору займається лише створенням твору, до складу якого може входити і виробництво телеформату.

При цьому визначення продюсера аудіовізуального твору (в тому числі і телеформату) не дає чіткого розуміння: продюсер - це також фізична особа, чи тільки юридична? Чи є терміни «виробництво» і «створення» тотожними, щоб визначитися в подібності театрального та аудіовізуального продюсерів з продюсером фільму?.

Між трьома визначеннями терміна продюсер є і спільна ознака у цих трьох законах вказується на «організаторську роль» продюсера. відповідно до вказаних законів продюсер - особа, яка відповідає за організацію, процесу створення відповідного твору та його використання. Натомість, бракує конкретного визначення, щодо того чи є продюсер підприємцем, чи він брати на себе комерційні ризики, чи покладається на нього відповідальність за результати реалізації проекту, чи зобов'язаний він брати участь у розподілі прибутку (чи покриття збитків). Відповіді на зазначені питання практично відсутні у

законодавстві України, оскільки саме визначення терміну «продюсер» не може віддзеркалити права та обов'язки, що характеризують правовий статус продюсера.. Особливо «розмитим» є визначення «продюсера аудіовізуального твору», де зовсім відсутнє розуміння хто може ним бути - фізична чи юридична особи.

У Законах України «Про кінематографію» та «Про авторське право та суміжні права» не визначені права і обов'язки продюсера, тому виникає питання щодо визначення суб'єкта передачі авторських прав на телеформат - продюсеру чи організації відповідно до ч. 2 ст. 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права». Існує практика передання авторського права продюсеру як представнику юридичної особи, чи організації, від імені якої він виступає, авторами телеформату, до яких належать режисер-постановник, автор сценарію та ін. (відповідно до Закону України «Про авторське право та суміжні права» ч.1 ст.17). Доки ці права не передані, продюсер не може бути суб'єктом авторського права, отже, не може розпоряджатися телевізійним твором, навіть якщо вклав у його виробництво свої кошти.

Розглянемо ще одне питання, що виникає при більш детальному аналізі ч.2 ст. 17 Закону України «Про авторське право та суміжні права». Відповідно до вказаної норми: «Якщо інше не передбачено у договорі про створення аудіовізуального твору, автори, які зробили внесок або зобов'язалися зробити внесок у створення аудіовізуального твору і передали майнові права організації, що здійснює виробництво аудіовізуального твору, чи продюсеру аудіовізуального твору, не мають права ...(далі по тексті)». З наведеного слідує, що автори за своїм бажанням можуть обрати особу, якій вважають за потрібне передати свої майнові авторські права, зокрема, можуть передати юридичній особі, а не продюсеру.

Передача продюсеру суміжних прав виконавцями регламентується п.3 ст. 39 Закону України «Про авторське право та суміжні права»: «У разі, коли виконання використовується в аудіовізуальному творі, вважається, що виконавець передає організації, яка здійснює виробництво аудіовізуального твору, або

продюсеру аудіовізуального твору всі майнові права на виконання, якщо інше не передбачено договором». Отже, суміжні права на телеформат, зазвичай, передаються продюсеру.

Водночас у Законі України «Про кінематографію» подібна передача майнових прав не передбачена. Проте термін «фільм» у законі відзначено як аудіовізуальний твір, а тому і положення про продюсера аудіовізуального твору має поширюватися й на продюсера фільму.

Отже, майнові права продюсера на телеформат є похідними від первісних авторських прав. Якщо розглядати в цілому положення законодавства стосовно продюсера телевізійного формату, як аудіовізуального твору, то визначення терміна «продюсер аудіовізуальних творів» потрібно привести у відповідність до терміна «продюсер фільму», щоб можна було вважати продюсера фізичною або юридичною особою, яка організовує або організовує і фінансує виробництво та розповсюджує виріб

Виходячи з викладеного пропонується у Законі України «Про авторське право і суміжні права» закріпити наступне визначення: «Це особа, яка здійснює організацію та/або забезпечує фінансування створення та/або використання твору, бере на себе комерційні ризики та несе відповідальність за реалізацію твору».

Водночас, у зв'язку з відсутністю у законодавстві України загального визначення терміна «продюсер» було б доречним ввести в національне законодавство універсальне визначення терміна «продюсер», що дозволило б у майбутньому з появою нових різновидностей творів застосовувати даний термін до всіх без винятку творів (як приклад, один із нових видів творів – «телеформат») У зв'язки з цим є підстави підтримати запропоноване у доктрині права інтелектуальної власності визначення цього терміну, як універсального:

«Продюсер – фізична чи юридична особа, що бере на себе ініціативу і відповідальність за реалізацію або фінансування та реалізацію аудіовізуального, театрального, гастрольно-концертного чи іншого культурно-мистецького проекту» [95].

Цінність такого визначення полягає, зокрема в деталізації переліку різновидів проектів і зазначається відповідальність за його реалізацію.

За своєю сутністю проекти бувають як комерційні, так і некомерційні. Тому діяльність продюсера в рамках комерційного проекту завжди буде спрямована на отримання прибутків, з урахуванням кон'юнктури ринку. При цьому продюсер бере на себе цілковиту відповідальність перед інвесторами, кредиторами. Художні, творчі завдання для більшості інвесторів, кредиторів, отже і для продюсера на цьому етапі не є першочерговими [240].

У діяльності ж продюсера в рамках некомерційного проекту (який може фінансуватися також і з державного бюджету) пріоритетним стає соціально-культурний аспект. Не залежно від виду проекту, продюсер несе відповідальність за раціональне використання коштів, залучених для реалізації проекту, а також додержання вимог авторського права і суміжних прав [101, с. 24-27].

В країнах Європи, а також в інших країнах світу законодавство не дає прямих підстав для наділення продюсера якостями і привілеями автора телевізійного формату, однак судова практика найчастіше визнає за ним окремі авторсько-правові прерогативи, а в певних випадках – і авторське право на телеформат у повному обсязі, про що також зазначає Готліб В.Є. в своїй науковій праці «Free to Air? Legal Protection for TV Program Formats» [238, с. 513].

Як справедливо зауважує В. А. Дозорцев, «автори самі не в змозі створити закінчений аудіовізуальний твір, він може бути створений лише у взаємодії зі студією-виготовлювачем у порядку здійснення укладеного з нею договору». У зв'язку з цим В. А. Дозорцев робить висновок про те, що хронологічно ні в кого раніше, ніж у студії, право на аудіовізуальний твір реально не виникає, воно перше, проте юридично таке право завжди залишається похідним [54, с. 68].

Саме економічні взаємовідносини у сфері виробництва телеформатів вимагають на сьогодні повного законодавчого забезпечення та цілковитого контролю інвестором, який надає кошти телестудії для виробництва та розповсюдження телевізійних форматів, контролю за подальшою реалізацією прав на них спрямованого на повернення вкладених у виробництво коштів,

отримання прибутків і подальшого їхнього інвестування в нові телевізійні постановки.

Телевізійна студія чи продюсер після набуття виключних майнових прав на використання об'єктів-елементів стають єдиним суб'єктом авторського права на них. У разі відступлення виключних прав на об'єкт-елемент продюсер набуває виключні права на їх використання будь-яким способом - як для створення телевізійного формату, так і в інших цілях. У разі ж коли виключні права на використання об'єкта-елемента передаються за ліцензійним договором, обов'язково слід зазначати, що цей об'єкт-елемент передається для використання певним способом на певний термін, але лише для його використання [85] у створенні формату.

Впровадження такого положення у законодавство врівноважить майнові інтереси всіх учасників створення будь-якого телевізійного твору. З одного боку, продюсер та телестудія будуть упевнені у стабільності авторських правовідносин, а з іншого – автори та інші виробники отримують додаткові матеріальні кошти від використання свого твору.

Як вже зазначалося, продюсеру мають належати виключні майнові права лише на ті об'єкти-елементи, що використовуються під час створення телевізійного формату, а також на об'єкти, створені ним самим. Об'єкти-елементи або їх частини, створені під час виробництва телеформату, і такі, що не увійшли до телеформату, права на які не передавалися повинні належати виключно їх авторам.

Якщо продюсер виявить бажання набути права ще й на об'єкти (твори), що не увійшли до формату, то йому необхідно укласти окремі відповідні договори щодо цих творів або їх частин [113, с. 67–70].

Єдиним винятком з цього правила може бути випадок надання прав на використання окремих об'єктів-елементів для реклами телевізійного формату.

Судова та договірنا практика останніх років виявила наявність істотних протиріч у правовому регулюванні взаємин між продюсерами та авторами аудіовізуальних творів, а також між режисерами-постановниками під час

створення телевізійного формату. Суть протиріч полягає у недотриманні співвідношення між контролем продюсера над прийняттям основних рішень у процесі виробництва телеформату та обмеженнями вільної творчості режисера в разі виникнення необхідності внесення правок, затвердженої «біблії» формату та режисерського сценарію. Чинне законодавство не дає відповіді на всі ці питання. Видається, що у кожному конкретному випадку взаємовідносини продюсера з авторами аудіовізуального твору (телеформату) повинні визначатися у договорі, укладеному між ними [68, с. 139–141].

Доцільним вбачається телевізійній студії та продюсеру, які організували створення телеформата надати право зазначати своє ім'я, найменування чи псевдонім у титрах передачі, що вже широко практикується на телебаченні.

Телебачення є наймасовішим засобом донесення інформації до споживача. Поява нових цифрових, мережевих і телекомунікаційних технологій, комп'ютерних і телевізійних мереж на основі нових технологій привело до виникнення великого *ринку інформаційних ресурсів*. Тому важливою умовою ефективного функціонування організацій мовлення у новому інформаційно-технологічному середовищі є створення дієвого та універсального правового інструментарію охорони майнових авторських та суміжних прав, особливо це актуально для України, де йде сучасна інформаційно-ідеологічна війна за людські переконання [9, с. 176].

Ефективне функціонування організацій мовлення у новому інформаційно-технологічному середовищі вимагає використовувати не лише традиційні, а й нові засоби комунікацій та платформи, з чим пов'язані нові виклики, що стоять перед законодавством та правовою наукою в аспекті обґрунтування та наукового супроводження процесу удосконалення законодавства України у зазначеній сфері.

Законодавство України, а саме ст. 455 ЦК України та ст. 41 Закону України «Про авторське право і суміжні права» містять низку положень, які спрямовані на охорону інституту суміжних прав, зокрема, майнових прав організацій ефірного та кабельного мовлення на публічне сповіщення своїх програм шляхом трансляції їх ретрансляції, фіксацію своїх програм на матеріальному носії та їх відтворення,

публічне виконання і публічну демонстрацію своїх програм у місцях з платним входом.

Своєю чергою ст.1 Закону України «Про авторське право і суміжні права» містить визначення терміну «*публічне сповіщення, тобто (доведення до загального відома)*», як передачу за згодою суб'єктів авторського права і (або) суміжних прав в ефір за допомогою радіохвиль (а також лазерних променів, гама-променів тощо), у тому числі за допомогою використання супутників, чи передача на віддаль по проводам, або будь-якого виду наземного чи підземного (підводного) кабелю (провідникового, оптоволоконного та інших видів) передаються художні твори, виконання, будь-які звуки і (або) зображення. Всі вони передаються з записів у фонограмах і відеограмах, з програм організацій мовлення тощо. Така зазначена передача може бути сприйнята необмеженою кількістю осіб у різних місцях.

Відповідно, публічне сповіщення оригіналів або екземплярів записів програм (передач) організацій мовлення має здійснюватися будь-якими технічними засобами таким чином, щоб представники публіки мали змогу отримати доступ до інформації з будь-якого місця та у будь-який час за їх індивідуальним вибором [9]. Саме ж право, яке надається організаціям мовлення на публічне сповіщення програм, здійснюється шляхом трансляції й ретрансляції.

Аналіз ст.1 Закону України «Про телебачення і радіомовлення» дає підстави для висновку, що суть терміну «телебачення» розкривається в законі не в повному обсязі: «Телебачення – виробництво і розповсюдження аудіовізуальних передач та програм». Визначення ж суті програми і передачі суттєво відмінне від суті твору, до якого можна віднести і будь-який аудіовізуальний твір.

Телебачення своєю чергою, це механізм за допомогою якого транслуються різні телевізійні формати, які відносяться до аудіовізуальної творчості. Тому визначення терміну «телебачення» в даному Законі потребує корекції шляхом включення до нього не лише аудіовізуальних передач та програм, а й «творів», що забезпечить врахування і телеформатів як об'єктів трансляції та ретрансляції.

У контексті викладеного спеціального розгляду вимагає суть трансляції і ретрансляції стосовно телеформату. Згідно законодавства України трансляція (телевізійна, радіотрансляція) це початкова передача, яка здійснюється наземними передавачами, за допомогою кабельного телебачення або супутниками будь-якого типу: в кодованому, або відкритому вигляді телевізійних чи радіопрограм, що приймаються населенням. Тобто: «Трансляція – розповсюдження телевізійних або радіомовних програм за допомогою технічних засобів зв'язку» [135, Ст. 43].

Натомість, законодавство України, виходячи з реалів сьогодення, не враховує вплив розвитку технологічного прогресу на діяльність організацій мовлення [132, Ст. 183]. Саме тому з метою забезпечення охорони прав організацій ефірного мовлення в епоху конвергенції, коли їх діяльність не обмежена традиційними платформами, пропонується сформулювати визначення терміну «трансляція» таким чином, щоб воно було технологічно нейтральним та універсальним і не залежало від виникнення нових технологій.

Зокрема, у ст. 1 Закону України «Про телебачення та радіомовлення» визначення терміну «трансляція» викласти у наступній редакції: *«трансляція є початкова передача програм (передач) організацій мовлення (телевізійних або радіомовних), здійснювана у кодованому або відкритому вигляді, за допомогою будь-яких технічних засобів та платформ для приймання глядачами/слухачами»*. Наведене визначення буде відповідати і трансляції будь-якому формату аудіовізуального твору в тому числі і новому об'єкту, такому як телеформат.

Під ретрансляцією відповідно до ст.1 Закону України «Про телебачення і радіомовлення» слід розуміти: «Прийом і одночасну передачу, незалежно від використаних технічних засобів, повних і незмінних телерадіопрограм або істотних частин таких програм, які транслюються мовником».

Європейська конвенція про транскордонне телебачення визначає ретрансляцію як: «Прийом і одночасну передачу, незалежно від технічних засобів, що використовуються, повних і незмінених телевізійних програм або істотних частин таких програм, які транслюються телерадіоорганізаціями для прийому населенням» [63]. Подібне визначення міститься і у проекті Договору

ВОІВ про охорону прав організацій мовлення [194]. З наведених дефініцій випливає, що термін «ретрансляція» охоплює усі види ретрансляції будь-якими засобами, включаючи ретрансляції по повітрю, проводах, кабелю, через комп'ютерні, мобільні мережі тощо. Як бачимо, окреслені положення є яскравим прикладом відображення сутності принципу технологічного нейтралітету.

Основними ознаками ретрансляції є її одночасність з трансляцією, її повнота й незмінність. Це кваліфікаційні ознаки ретрансляції, які мають бути присутні одночасно і у разі відсутності хоча б однієї з ознак мова вже буде йтися про нову трансляцію.

З цих причин правова охорона мовлення ускладнюється і надається лише у випадку прийому із ефіру й одночасної трансляції програми (передачі), право на використання, якої належить іншій організації. Закріплення цієї ознаки обумовлено тим, що неоднчасна передача в ефір може мати місце лише при використанні запису програми (передачі), і тому такі передачі розглядатимуться, як нові трансляції.

Ретрансляція вважається одночасною і у випадку, коли з об'єктивних технічних причин, пов'язаних з використовуваними технічними засобами та їх технічними можливостями між трансляцією і ретрансляцією відбувається затримка у декілька секунд.

Поняття повноти охоплює ретрансляцію усієї програми, а також ретрансляцію істотних частин такої програми, за умови, що цілісність програми не порушується, і що відповідна організація мовлення надає право вчиняти такі дії. Це поняття, однак, не поширюється ні на ретрансляцію окремих сюжетів програми, ні на одночасну ретрансляцію декількох програм або частин програм на одному і тому ж екрані [9].

Відповідно до законодавства України організації мовлення мають право на фіксацію своїх програм на матеріальному носії та їх відтворення. Водночас, Римська конвенція [111] на відміну від законодавства України (Закону України про авторське право і суміжні права) замість терміна «Фіксація програм на матеріальному носії» використовує термін «Запис своїх передач».

В ЦК України здійснена спроба ототожнити вказані терміни, визначаючи зазначене право, як записування (фіксування) передачі (програми) організації мовлення, якщо таке записування дає можливість сприйняття, відтворення та здійснення її за допомогою технічних засобів. Говорячи про запис, необхідно враховувати, що йдеться мова тільки про першу фіксацію бо за загальним правилам, запис передачі може бути здійснений лише за згодою організації мовлення. Право на фіксацію зазначається і у Директиві 2006/115/ЄС «Про право на надання в прокат і право на надання в позичку та про деякі суміжні права у сфері інтелектуальної власності», [44] якій на відміну від Римської конвенції, йдеться виключно про запис передачі, що транслюється бездротовими засобами.

Стаття 7 цієї Директиви зобов'язує держави-члени передбачити у національному законодавстві виключне право організації ефірного мовлення дозволяти або забороняти фіксацію своїх передач, що передаються за допомогою дротового або бездротового зв'язку, включаючи кабель чи супутник [44]. Саме ця вимога взята до уваги при визначенні терміну «Фіксація програм на матеріальному носії» в ЦК України.

Термін «фіксація програм» додатково розкривається у ст.1 Закону України «Про авторське право і суміжні права» через визначення терміну «Запис»: «Записом (звукозапис, відеозапис) - є фіксація за допомогою спеціальних технічних засобів (у тому числі й за допомогою числового представлення) на відповідному матеріальному носії звуків або рухомих зображень, яка дає змогу здійснювати їх сприйняття, відтворення або сповіщення за допомогою відповідного пристрою».

Недоліком же цієї дефініції є те, що унеможливорюється правова фіксації контенту саме в електронній формі. Окрім того, не зрозуміло, чи поширює ця норма свою дію на частину передачі та на фотографії, зроблені з трансльованої на екрані програми.

Тому при створенні нового телеформату чи будь-якого іншого аудіовізуального твору окремі частини передачі чи сюжети зафіксовані в електронній формі, чи композиція фотографій згідно цього закону не захищені, а

відтак можуть без будь-якого дозволу використовуватися іншими особами. Своєю чергою необхідно зазначити, що Європейська угода про охорону телевізійних передач надає право дозволяти або забороняти будь-який запис не лише передач, а й фотографічну зйомку екрану в момент передачі [63].

Таке ж право передбачено статтею 87 Закону Німеччини «Про авторське право і суміжні права»: «...організація мовлення має виключне право здійснювати запис своїх передач на відео або аудіо носіях, робити фотографії передач, а також відтворювати і поширювати такі записи або фотографії» [186].

Подібна норма повторена і в ЗУ «Про авторське право і суміжні права» проте не визначені права організацій мовлення, як це визначено у законі Німеччини.

В оновленому проекті згадуваного Договору ВОІВ у 2 статті розглядається лише запис, як «...втілення звуків або зображень, або їх відображень, яке дає змогу сприймати, відтворювати або повідомляти їх за допомогою якого-небудь пристрою».

Сам же термін «втілення» поширюється на результат включення матеріалу до програми або їх запис, що передається з використанням будь-яких засобів і будь-якого середовища.

Виходячи з викладеного для організацій мовлення необхідно додатково закріпити право на запис програм (передач) або їх частин не тільки на матеріальному, але і на електронному носії. *Бо саме ж право на запис передачі охоплюється і правом на відтворення цієї передачі не тільки за допомогою відповідного пристрою, але й за допомогою «середовища».* Саме про таке відтворення йдеться в ст.1 Закону України «Про авторське право і суміжні права» в якому міститься визначення терміна «відтворення».

Пропозиція закріпити за організаціями мовлення права на запис програм на електронних носіях базується на положеннях Директиви 2001/29/ЄС. Даною директивою, як зазначалося, встановлено, що держави-члени ЄС мають забезпечити організаціям мовлення виключне право дозволяти або забороняти, пряме чи непряме, тимчасове або постійне відтворення за допомогою будь-яких

засобів і у будь-якій формі, в цілому або частково. Використовувати записи відтворених програм, незалежно від того, чи були передані ці програми по проводах або засобами бездротового зв'язку, включаючи кабель або супутник [45].

Положення цієї Директиви охоплюють, зокрема, і відтворення записів передач організацій мовлення в мережі Інтернет. Тому з огляду на вказані пропозиції, можна надати більш змістовне визначення терміну відтворення в якому враховуються і аудіовізуальні твори, а саме:

«Відтворення - здійснення запису аудіовізуального твору, звукового твору, відеограми, фонограми з метою виготовлення одного або більше примірників твору в будь-якій матеріальній формі та запису будь-якої передачі, чи її частини у матеріальній, електронній формі чи іншій формі, яку може зчитувати комп'ютер».

Натомість це право відтворення записів передач організацій мовлення діятиме за згодою організації мовлення, де був зроблений первинний запис передачі. Якщо ж організація мовлення надала іншій особі право здійснити запис своєї передачі, то вона втрачає можливість контролювати перезапис, тобто позбавляється права на тиражування запису.

Закон України «Про авторське право і суміжні права» закріплює за організаціями мовлення право на публічне виконання і публічну демонстрацію (ст. 1 Закон України «про авторське право та суміжні права) своїх програм у місцях з платним входом. ЦК України досліджувану правомочність визначає, як представлення передачі (програми) організації мовлення публіці у місці, де встановлено вхідну плату. При цьому сам термін «представлення», поглинає категорії «публічне виконання» та «публічна демонстрація». Місця, які доступні за вхідну плату є концертні зали, клуби, кінотеатри. Плата за перегляд або прослуховування передач може стягуватися, як безпосередньо шляхом продажу квитків за вхід, так і додатково включатися у рахунки.

Організатор публічного заходу з платним входом, що надає відвідувачам можливість перегляду аудіовізуального твору або прослуховування

радіотрансляції, повинен обов'язково отримати на це дозвіл від організації мовлення. *Це право поширюється на випадки, коли представлення здійснюється одночасно з трансляцією.*

Коли ж публічна демонстрація здійснюється з використанням запису, застосовуванню підлягає припис, що стосується права на відтворення записів. Використання передач у місцях, де не стягується вхідна плата безпосередньо за перегляд, є вільним. Наприклад, у кафе, готелях, поїздах плата стягується за надання послуг, а не за перегляд передач, тому дія цього права не поширюється на дані випадки. Сьогодні в Україні це право носить лише декларативний характер, оскільки організаційно не вирішене питання щодо створення спеціальних місць, де встановлено вхідну плату, включаючи плату за перегляд або прослуховування передач. Натомість виникає питання про доцільність закріплення у законодавстві цієї правомочності. Часто за подібним змістом права основний акцент робиться на отриманні відповідними суб'єктами комерційної вигоди при використанні ними дуже великих екранів. Але такий акцент нічого не вирішує [226].

Впровадження цифрових форматів мовлення спричиняють кардинальні зміни у сфері телебачення. Саме тому виникла нагальна потреба у розширенні існуючого переліку прав організацій мовлення. Сьогодні мовлення розвивається надзвичайно стрімко, охоплюючи нові платформи, які також піддаються негативному впливу піратства.

Організації ефірного та кабельного мовлення здійснюють трансляції своїх програм не лише традиційними способами мовлення, а й можуть одночасно передавати ті самі програми через комп'ютерну мережу. Така практика мовлення отримала назву simulcasting (сімулякстинг). Надання прав організаціям мовлення при одночасному мовленні є вкрай важливим. Тому з метою запобігання неправомірному використанню іншими особами програм, які одночасно з наземними та кабельними платформами транслюються в мережі Інтернет, необхідно передбачити у законодавстві механізм правового регулювання використання сімулякстингу [187].

З цією метою доцільним було б у ст. 41 Закону України «Про авторське право та суміжні права» *до переліку майнових прав мовників включити право на ретрансляцію програми в мережі Інтернет у режимі реального часу.*

Для надання адекватної та ефективної правової охорони організаціям ефірного мовлення у сучасних умовах поширення інформаційного продукту, *доцільно на законодавчому рівні закріпити за такими організаціями право на трансляцію своїх передач (програм) в мережі Інтернет за допомогою будь-яких Інтернет-платформ та мереж цифрової дистрибуції, які забезпечують доступ будь-якої особи до передачі (програми) мовлення з місця та в час, обрані нею.*

Зараз розповсюдженням програм (передач) організацій мовлення визнається будь-яка дія шляхом продажу, чи іншого відчуження оригіналу або примірників запису, але вичерпання цього права стосуються тільки фізичних екземплярів, які можуть бути випущені в обіг як матеріальні об'єкти [10]. Така вимога тісно пов'язана з правом на надання доступу до записів програм (передач) організацій мовлення, яке полягає у наданні дозволу або забороні доводити до загального відома по дротах або за допомогою засобів бездротового зв'язку записів своїх програм (передач) таким чином, щоб представники публіки мали змогу одержати до них доступ з будь-якого місця і у будь-який час за їх індивідуальним вибором [10].

Важливість наділення організацій мовлення правом на надання доступу спрямовано в першу чергу на подолання правової невизначеності характеру та рівня охорони організацій мовлення в інформаційно-телекомунікаційних мережах. При цьому варто зазначити, що здійснення запису програми (передачі) не вичерпує охорону прав організацій мовлення суміжними правами. Тому так важливо ввести зміни ч.1 ст.41 Закону України «Про авторське право та суміжні права», а саме:

«До майнових прав організацій мовлення належить їх виключне право на трансляцію аудіовізуальних творів, програм після їх запису, на розповсюдження своїх програм (передач) за допомогою будь-яких платформ та мереж дистрибуції, включаючи: ефірне, кабельне, супутникове мовлення і передачу

через комп'ютерні та мобільні мережі, заснованих на записі або зроблених з записів».

При обговоренні даного питання в Постійному комітеті ВОІВ з авторського права і суміжних прав також обговорювалося питання щодо обсягу прав, які повинні бути надані організації мовлення після запису сигналу (так звані «Post-fixationrights»). Зокрема, зазначалося, що доведення записаної передачі в ефір для інтерактивної передачі є важливим елементом ефективною правовою охорони прав організацій ефірного мовлення [228], а враховуючи визначену правову природу телеформату, ці положення будуть у рівній мірі стосуватися і трансляції телеформатів.

Щоб убезпечити небажаний доступ третіх осіб до програм, аудіовізуальних творів організації мовлення запроваджують кодування сигналів. Незважаючи на важливу значимість системи кодування телевізійного сигналу, саме ж право на кодування сигналів, що несуть програми, не знайшло законодавчого закріплення у вітчизняному законодавстві.

На 24-й сесії постійного комітету ВОІВ з авторського права та суміжних прав було запропоновано передбачити адекватну та ефективну правову охорону від несанкціонованого декодування закодованого сигналу, переданого в ефір, або обходу будь-яких технічних засобів захисту, які мають таку ж дію, як і кодування. Забезпечення доступу до контенту організацій мовлення відіграє важливу роль у сфері охорони їх майнових і немайнових прав. Адже для того, щоб суб'єкт інформаційної діяльності мав змогу здійснити трансляцію/ретрансляцію програми, йому передусім необхідно отримати код на так зване розшифрування сигналу, що несе цю програму [111]. З огляду на це *необхідним є закріплення за організаціями мовлення права на декодування закодованих сигналів, які несуть їх програми.*

Для цього ст.1 Законі України «Про авторське право і суміжні права» необхідно доповнити визначенням терміну кодування (декодування) закодованих сигналів та викласти його у такій редакції: *«Кодування» - це процес використання, при передачі телевізійних сигналів, програми, яка спотворює*

сигнал до такого ступеня, що програми (передачі) неможливо дивитися або слухати без застосування додаткових декодувальних пристроїв або систем, здатних декодувати закодовану програму (передачу)».

З метою запобігання незаконного розповсюдження в мережі Інтернет, після запису організацією мовлення аудіовізуальних творів (передач) потрібен і додатковий рівень охорони через систему кодування і декодування сигналів даних передач. Можливість автора контролювати випуск та обіг свого твору з'являється лише з його оприлюдненням (публікацією, виходом в ефір радіо, чи телебачення).

2.3. Організація колективного управління правами на телеформат.

Суб'єкти авторського права і суміжних прав можуть управляти своїми правами: особисто; через свого повіреного; через організацію колективного управління відповідно до ст.45 Закону України «Про авторське право й суміжні права» [127, Ст. 45].

Колективне управління майновими правами інтелектуальної власності є одним із найефективніших механізмів правового регулювання обігу різних об'єктів авторського права при їх масштабному використанні.

Поштовхом до створення цілком розвиненої системи колективного управління став в 1847 році судовий позов проти кафе «Амбасадор» на Єлисейських полях у Парижі, де виконувалася музика. Ініціаторами судового позову були два композитори Поль Енріон і Віктор Паризо, автор слів Ернест Бурже, підтримані їхнім видавцем. Ці автори вважали несправедливим те, що вони повинні сплачувати за місця і їжу в кафе у той час, коли ніхто не мав ні найменшого наміру сплачувати за публічне використання їхніх творів оркестром. Автори прийняли рішення про те, що вони не будуть розплачуватись доти, поки не заплатять їм. Автори виграли справу в суді і власник кафе був зобов'язаний виплатити велику авторську винагороду [123, с. 264].

Дане судове рішення відкрило нові можливості для композиторів і авторів текстів. В той же час стало цілком ясно, що самотійно вони не зможуть

відстежувати використання творів і реалізувати свої права. Розуміння цього призвело до створення в 1850 році Центрального агентства по захисту прав авторів і композиторів, а 28 лютого 1859 року воно було реорганізовано в Товариство авторів, композиторів і музичних видавництв (SACEM), яке на сьогоднішній день є однією з найбільших та авторитетних організацій колективного управління правами авторів [70].

З розвитком копіювально-множильної техніки та інших засобів, що забезпечують доступ невизначеної за чисельністю аудиторії до творів мистецтва, автори та інші власники авторських та суміжних прав не в змозі відстежувати обсяг розповсюдження та використання їхніх творів. Саме для вирішення цієї проблеми в національне законодавство було введено інститут управління майновими правами суб'єктів авторського права та суміжних прав [6, с. 332].

Основу системи колективного управління складає надання права володільцям повноважень організації з колективного управління на управління їх правами, а саме:

- відстежувати використання творів;
- вести переговори з користувачами щодо використання творів за відповідну винагороду;
- надання відповідних ліцензій на використання творів;
- збір авторської винагороди, її розподіл і виплата тощо.

З утвердженням України, як незалежної держави, в різних сферах діяльності стали створюватися державні структури управління. Постановою Кабінету Міністрів від 25 квітня 1992 року № 154 створено Державне агентство України з авторських і суміжних прав при Кабінеті Міністрів України (ДААСП України) як орган державного управління, що проводив у життя політику України в сфері авторського права.

Згідно Закону України «Про авторське право і суміжні права» [127] організаціями колективного управління (організація колективного управління майновими правами) є організація, що управляє на колективній основі майновими

правами суб'єктів авторського права і (або) суміжних прав і не має на меті одержання прибутку.

Тривалий час єдиною організацією колективного управління авторськими і суміжними правами в Україні було державне підприємство «Українське агентство з авторських та суміжних прав».

Бурхливий розвиток кількості організацій колективного управління в нашій державі припав на другу половину минулого десятиріччя. На даний момент їх нараховується вісімнадцять, всі знаходяться в Києві [124].

Аналіз ч. 1 ст. 15 Закону України «Про авторське право та суміжні права» дає підстави для висновку, що до майнових прав автора (чи іншої особи, яка має авторське право) належать: а) виключне право на використання твору; б) виключне право на дозвіл або заборону використання твору іншими особами.

Водночас, у частинах 2, 3 ст. 15 цього ж закону зазначається, що:

- виключне право на використання твору автором (чи іншою особою, яка має авторське право) дозволяє йому використовувати твір у будь-якій формі й будь-яким способом (ч. 2);

- виключним правом автора (чи іншої особи, яка має авторське право) є його право дозволяти або забороняти: відтворення творів; публічне виконання і публічне сповіщення творів; публічну демонстрацію і публічний показ; подання своїх творів до загального відома публіки таким чином, що її представники можуть здійснити доступ до творів з будь-якого місця і у будь-який час за їх власним вибором; здавання в майновий найм і (або) комерційний прокат після першого продажу тощо (ч. 3).

З наведених положень закону випливає, що повноваження з використання та розпоряджання твором належать виключно автору. Лише від його волі залежить, чи буде його твір використовуватись надалі і в який спосіб.

Сутність концепції «розширеного колективного управління» під час виробництва аудіовізуальних творів сьогодні полягає в тому, що будь-яка особа може одержати дозвіл на використання будь-якого оприлюдненого твору в організації колективного управління (ч.3 ст.5 Закон України «Про ефективне

управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав»)

Втім концепція «розширеного колективного управління» авторськими правами має і «вразливі риси». За визначенням Н. Іванова, головна перевага концепції - це порівняльна простота в роботі з користувачами, оскільки для витребування авторської винагороди немає необхідності в спеціальному підтвердженні представницьких повноважень [72, с. 12-19].

Проте у законодавстві відсутня чіткість щодо отримання дозволу будь-яким особам створювати організацію управління авторськими правами на колективній основі й виступати в цивільному обігу від імені всіх без винятку авторів та інших власників. Отже, застосування моделі «розширеного колективного управління майновими правами інтелектуальної власності» може призвести до легалізації «піратської» діяльності, бо у межах концепції «розширеного колективного управління майновими правами інтелектуальної власності» вважається законним (дозволяється) використання оприлюдненого твору «невідомого» автора.

Однак ця практика суперечить основному принципу, що закладений законодавцем у конструкцію авторського договору, відповідно до якої з авторського права, бо права на використання твору певним способом вважаються непереданими, якщо не зазначені в договорі [83, с. 129–133]. При позадоговірному використанні творів інтереси та права автора можуть порушуватися. Автор не має інформації про факти використання свого твору і, внаслідок цього, не отримує належної винагороди.

Прихильники згаданої концепції аргументують необхідність виконати часткове збереження прав за «невідомим» автором, твори якого використали для виготовлення телеформату, опосередковано це право передбачено ч.5 ст.14 Закону України «Про авторське право й суміжні права» [127, с.14], згідно з вимогою Європейської угоди про охорону аудіовізуальних творів (телевізійних форматів). Ця думка має право на існування, особливо актуальною вона є у виробництві телеформатів, а тому бажано доповнити до Закону «Про авторське право та суміжні права» Розділ IV ст. 45 де сказано, що суб'єкти авторського

права і суміжних прав можуть управляти своїми правами: а) особисто, а саме: «Суб'єкти авторського права і (або) суміжних прав, які не передали організаціям колективного управління повноважень на управління своїми правами, мають право вимагати від організацій колективного управління виплати частини винагороди від організації колективного управління під час використання творів і об'єктів суміжних прав».

Прихильники концепції «розширеного колективного управління майновими правами інтелектуальної власності» наполягають, що в разі зацікавленості автора в отриманні доходу від використання свого твору достатньо трьох років, щоб звернутися в авторське товариство з вимогою про вилучення твору з переліку творів, право на використання яких надається за ліцензією [139]. Натомість така практика є неприйнятною, оскільки відповідно до ст. 12 ЦК України особа здійснює свої цивільні права вільно, на власний розсуд.

Тому нездійснення особою своїх цивільних прав не є підставою для подання позову на отримання доходу за використання свого твору. Лише автор має виключне право дозволяти використання об'єкта права інтелектуальної власності або виключне право перешкоджати неправомірному використанню об'єкта права інтелектуальної власності, у тому числі забороняти таке використання (ст. 424 ЦК України).

Дану ситуацію можуть полегшити зміни в законодавстві, що запропоновані ініціативною групою, а саме розробка законопроекту №4537 [136].

Перш за все документ передбачає обов'язкове створення організацією колективного управління сучасної електронної системи адміністрування, яка забезпечуватиме їхню ефективну взаємодію з правовласниками, користувачами та іншими організаціями колективного управління. Строк розробки системи та її впровадження — не більш як пів року з дня набрання чинності законом.

Те, що було комерційною таємницею, стане загальнодоступним. Створення кабінету автора в системі організації колективного управління дасть йому можливість отримувати доступ до інформації: скільки грошей зібрано, скільки разів відтворювався той чи інший його твір, скільки грошей йому нараховано.

В обов'язковому щорічному звіті організації колективного управління додатково передбачено ідентифікацію кожного автора, а також розкриття методології, за якою визначалася частка кожного об'єкта авторського права і (або) суміжних прав у загальному обсязі виплачених коштів. Організації колективного управління, що не оприлюднили звіт або не внесли до нього вичерпну інформацію, втрачають акредитацію.

Отже, концепція «розширеного колективного управління майновими правами інтелектуальної власності» має право на існування, але потребує узгодження з основними принципами авторського та договірної права України, що частково вже розглянуто і щодо чого надані конкретні пропозиції, які необхідно передбачити в законотворчих актах

Отже організація колективного управління це громадське об'єднання зі статусом юридичної особи, зареєстроване в Установі, що не має на меті отримання прибутку, засноване виключно правовласниками, діяльність якого спрямована на колективне управління майновими правами на об'єкти авторського права і (або) суміжних прав; ст. 1 Законом України «Про ефективне управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав» [129].

Більш докладно це поняття розкривається у доктрині авторського права наступним чином: «Колективне управління авторським правом і суміжними правами – це система взаємопов'язаних дій, відповідно до яких правовласники передають створеним для цього організаціям право ведення переговорів про умови та способи використання їх творів іншими суб'єктами права: надають дозвіл на здійснення контролю за використанням їхніх творів на збір відповідної винагороди, а також її розподіл між правовласниками [91, с. 60–64]. Колективне управління - діяльність зі збору, розподілу та виплати правовласникам доходу від прав, що здійснюється в інтересах більше ніж одного правовласника на умовах та з дотриманням принципів, передбачених Законом України «Про ефективне управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав» [115].

В умовах виникнення нових технологій та технічних способів поширення об'єктів авторського права, суміжних прав і в зв'язку з низькою можливістю правового захисту телеформату як об'єкта авторського права в рамках вітчизняного законодавства, яке вимагає постійної трансформації права, автори і співавтори змушені створювати організації колективного управління.

На сьогодні організації з виробництва телеформатів характеризуються такими ознаками:

- масовість, як глядачів так і організацій. Телевізійна індустрія нині налічує велику кількість користувачів з різними технічними засобами, і це надає їм можливість здійснювати різного роду копіювання чи відтворення, що унеможлиблює (ускладнює) здійснення контролю за дотриманням авторського права та суміжних прав на всі види аудіовізуальної творчості, в тому числі й на телеформат;

- можливість створення юридичних організацій з проведення професійного переговорного процесу під час передавання авторських прав на телеформат юридичним особам (виробникам). Таким чином спрощується процес звернення до суду в разі порушення авторських прав, більше розширено сферу поширення і розповсюдження об'єктів авторського права не тільки в межах України, й поза її межами.

З урахуванням внесення змін щодо визначення терміна «аудіовізуальний твір» у Законі, запровадженню телеформату як об'єкта авторського права, дія Статуту громадської організації «Спілка об'єднань громадян "Асоціація з управління аудіовізуальними правами "АРМА-Україна"» автоматично буде поширюватися і на телевізійні твори (телеформату), адже основна діяльність цієї асоціації наразі полягає в управлінні на колективній основі майновими правами суб'єктів авторського права в аудіовізуальній сфері.

Натомість в Законі України «Про авторське право і суміжні права» предмет діяльності колективного управління визначений занадто узагальнено, тому потребує додаткового тлумачення. Тобто необхідно конкретніше визначити сфери застосування колективного управління, а саме (пропозиція виключно для

аудіовізуальних творів під загальним визначенням терміна «твору»): публічне виконання, демонстрація творів будь-яким способом; трансляція і ретрансляція творів; перепродаж оригінальних творів; кабельна ретрансляція творів і об'єктів суміжних прав, за винятком творів організацій-ретрансляторів; відтворення творів на відеозаписах; прокат творів.

Для більш успішної організації колективного управління майновими авторськими правами необхідно врахувати і вимогу Закону України «Про ефективне управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав» ст.5 п.4 (відомості Верховної Ради 2018, №32, ст. 242») а саме: «Правовідносини колективного управління майновими правами укладається в письмовій (електронній) формі із зазначенням конкретних об'єктів авторського права і (або) суміжних прав, права на які передаються в управління, та конкретних способів використання таких об'єктів, або на підставі закону» При цьому потрібно врахувати, що колективне управління майновими правами на об'єкти авторського права і суміжних прав здійснюється у виді добровільного, розширеного та обов'язкового колективного управління у відповідності до цього ж Закону.

На противагу концепції «розширеного колективного управління» виступає концепція колективного управління «агентського типу». Її сутність полягає у наявності великої кількості спеціалізованих авторських товариств, кожне з яких представляє інтереси обмеженого кола правовласників, які передали відповідні повноваження за договором. Концепція колективного управління «агентського типу» більшою мірою відповідає інтересам авторів, оскільки без їхнього прямого волевиявлення ніхто не може використовувати їхні твори. Ця концепція базується на виключному характері авторських прав.

Особливість даної концепції полягає в тому, що користувачам об'єктів авторського права необхідно звертатися до багатьох авторських товариств і з кожним укладати окремий ліцензійний договір на використання твору.

Управління «агентського типу» - це той же посередник між автором твору (телеформату) і виробником (телестудією), який отримує певний відсоток за

надані послуги. При такому типі управління здійснюється представництво інтересів авторів і співавторів, узгоджуються всі комерційні питання, пов'язані з виробництвом телеформату та з його подальшим просуванням як на внутрішньому, так і на зовнішньому ринку. Традиційно організації колективного управління агентського типу працюють з аудіовізуальними творами більш масштабного формату і, особливо, коли постає питання продажу формату за кордон. В Україні професійно діючих управлінь агентського типу практично немає, оскільки на даний момент всі ці функції виконує виробник телеформату, якому згідно з договором передаються всі авторські права на телеформат.

В умовах законодавчо закріпленої моделі розширеного колективного управління майновими правами інтелектуальної власності будь-який аудіовізуальний твір після оприлюднення може безперешкодно залучатися до виробництва телеформату. Тобто теоретично можна говорити про виключне право автора на заборону використання твору.

Як свідчить вітчизняна і зарубіжна практика колективного управління, лише поодинокі автори вилучають свої права з переліку творів, що передаються в управління. Це обумовлено тим, що кожен з авторів зацікавлений у розширенні аудиторії користувачів і не оскаржує часткове порушення своїх прав [239].

Сьогодні існує ціла низка обставин, у зв'язку з якими новостворені телевізійні формати не можуть бути об'єктом колективного управління майновими правами:

- перше і головне - відсутність визначення телеформату як об'єкта авторського права;
- друга причина обумовлена тим, що продюсер телевізійного формату, який інвестує у його створення кошти і є водночас власником майнових прав на нього відповідно до договору, використовує даний телеформат у своїй підприємницькій діяльності для покриття витрат і отримання прибутку від його використання на власний розсуд без будь-яких посередників.

Як правило, продюсер у своїй підприємницькій діяльності використовує так звану «систему вікон» [229, с.6]. Ця система дозволяє максимально ефективно

просувати продукт на вітчизняний та міжнародний ринок та отримувати від цього заплановані прибутки, вже після чого правовласник (продюсер) укладає договір з Організацією Колективного Управління на використання даного телевізійного формату (на разі, з причини відсутності такого об'єкту авторського права у законодавстві, Організації Колективного Управління мають повноваження на збір винагороди з телеканалів за використання музичних творів, включених до складу аудіовізуальних творів).

Серед митців телевізійного виробництва, з огляду на різноманітне піратство, виникає потреба створення правової моделі використання та розповсюдження телеформатів, щоб не тільки повернути інвестовані кошти, а й отримати прибуток.

Сама ж видача дозволів (ліцензій) на використання телевізійних форматів повинна здійснюватися виключно на підставі індивідуальних договорів, що укладаються правовласниками з компаніями-користувачами *без посередництва організації колективного управління правами* на певному етапі просування телеформату, як на вітчизняний так і на міжнародний ринок [85, с. 98–104].

Проте при отриманні дозволу (ліцензії) на використання телевізійних форматів через посередників виникає небезпека, яка пов'язана з тим, що посередники, маючи ліцензії на використання телеформатів, часто не отримують від правовласників телеформату будь-яких повноважень на їх використання, використовуючи телевізійний формат на свій розсуд. Договір на управління майновими правами інтелектуальної власності за своєю правовою природою є договором доручення (ст. 1000 ЦК України). Оскільки правочин, вчинений повіреним, створює, змінює, припиняє цивільні права та обов'язки довірителя, то повірений має право діяти на підставі доручення (або іншого повноваження), наданого йому стороною. Відсутність такого доручення унеможливує здійснення юридичних дій.

Таким чином діяльність організацій колективного управління майновими правами за моделлю «розширеного колективного управління» суперечить природі виключних прав інтелектуальної власності, закріплених у ст. 15 «Майнові права

автора» Закону України «Про авторське право та суміжні права», а також ст. 440 ЦК України. Надання ліцензії (дозволу) на використання телевізійного формату без укладення договору-доручення про управління майновими правами з правовласником на телеформат буде порушенням норм ЦК України та Закону України «Про авторське право та суміжні права».

Розширене колективне управління майновими правами на телевізійні формати без дозволу правовласників в особі авторів, телевізійної студії або продюсера є підґрунтям для розвитку телевізійного піратства та поширення контрафактної продукції.

У колективному творі вилучення складового об'єкта-елемента зі складу цілого твору унеможлиблює його подальше існування. Визнання телевізійного формату колективним (спільним) твором дозволяє встановити авторське право на телеформат в цілому.

Первісними власниками авторських прав на телеформат є його виробники: режисер-постановник; автор сценарію і (або) текстів, діалогів; автор спеціально створеного для аудіовізуального твору музичного твору з текстом або без нього; художник-постановник; оператор-постановник. Водночас із закріпленням за ними первісного авторства на телевізійний формат в цілому за ними закріплюється і первісне авторське право на свій окремий внесок у вигляді об'єкта-елемента, що може використовуватися самостійно.

У результаті визнання телеформату об'єктом авторського права можливо буде телеформат визнати саме колективним твором авторського права. За рахунок цього буде розв'язана існуюча проблема авторства, тобто можливим буде встановлення первісного авторського права на телеформат як вже самостійний об'єкт авторського права.

Телевізійний формат як визнаний колективний твір матиме єдиного автора у вигляді точно визначеного єдиного колективу виробників, наділеного єдиним первісним особистим та виключним майновим правом інтелектуальної власності на телевізійний формат в цілому.

Потрібно врахувати, що колективний твір (телевізійний формат) – це синтетичний твір, що складається з різнопланових самостійних творів та інших результатів творчої діяльності, які утворюють новий твір у результаті спільної діяльності колективу виробників (авторів) різних галузей мистецтва, діяльність яких і характер складових об'єктів-елементів об'єднуються єдиним творчим задумом.

Для зручності правового регулювання та упорядкування економічного обігу виключних прав інтелектуальної власності на телевізійний формат в цілому необхідно в подальшому закріпити ці права за однією особою, але на договірних умовах. Такою особою може виступати продюсер телеформату або телевізійна студія. Можливо, це і є монополія, проте вона не безконтрольна, бо повинно діяти правове регулювання меж монопольного використання телеформатів відповідно до творчих внесків зазначених юридичних осіб у створенні телеформату (Закон України «Про авторське право та суміжні права» ч. 2 ст. 17).

Ще одна особливість - юридична особа не може бути власником первісних авторських прав на телевізійний формат. Вона може набувати похідні авторські права в силу закону або договору [84]. Із законодавчим визнанням телеформату буде можливим віднесення об'єкта телеформату до нового інституту «організаторів створення результатів творчої діяльності». Це вирішить проблему невизначеності та незбалансованості відносин стосовно створення та використання телевізійних творів у сучасних умовах. Так, під організатором створення результатів творчої діяльності слід розуміти будь-яку особу, яка організовує або організовує та фінансує творчу, інтелектуальну діяльність шляхом безпосереднього керівництва процесом створення твору, надання організаційних та матеріально-технічних засобів.

Практична реалізація інституту колективного управління майновими правами інтелектуальної власності в Україні ускладнюється внаслідок недоліків у самому законодавчому регулюванні цього інституту та невизнанням телеформату на законодавчому рівні як об'єкта авторського права. Основною вадою, як вже наголошувалося, діючого законодавства в галузі авторського права

є наявність в одній авторсько-правовій системі двох взаємовиключних правових інститутів: інституту виключних прав автора та інституту «розширеного колективного управління майновими правами інтелектуальної власності».

Набула подальшого розгляду і позиція, відповідно до якої єдино можливою правовою підставою надання організаціями колективного управління ліцензій на використання творів є отримання письмових повноважень від авторів (або інших правовласників) на основі договору.

РОЗДІЛ 3. ПРАВОВІ ФОРМИ СТВОРЕННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ ТЕЛЕФОРМАТУ

3.1. Поняття та види договорів на створення телеформату

Відносини, що виникають між учасниками процесу при створенні телеформату регулюються договором. При цьому договір повинен відповідати принципу свободи договору та принципу диспозитивності, які знайшли своє закріплення у ст. 6 Цивільного Кодексу України, зокрема: сторони мають право укладати договори, які не передбачені актами цивільного законодавства, проте повинні відповідати загальним засадам цивільного законодавства (тобто при укладанні непоіменованих договорів); при укладанні поіменованого договору сторони можуть врегульовувати свої відносини, які не врегульовані цивільним законодавством, а також можуть відступати від положень актів цивільного законодавства і врегульовувати свої відносини на власний розсуд [59, с. 512].

Однак, сторони не мають права відступати від положень актів цивільного законодавства, якщо в цих актах прямо вказано про це, а також у разі, якщо обов'язковість для сторін положень актів цивільного законодавства впливає з їх змісту або із суті відносини між ними [173, Ст. 6].

Таким чином, як відмічалось у літературі: «існують дві базові моделі правового регулювання договірних відносин: внутрішнє регулювання (саморегулювання) та зовнішнє (імперативне, державне регулювання)» [153, с. 57].

Внутрішнє регулювання обумовлене загальноновизнаними засадами у цивільному праві, адже «на відміну від галузей публічного права, у цивільному праві пріоритет у виборі моделі поведінки зазвичай повинен належати самим суб'єктам» [98, с. 46].

При зовнішньому регулюванні законом встановлюються загальні правила поведінки, окрім імперативних, які стають юридично значимими для сторін, якщо ніхто не вважав за потрібне встановити для себе іншу можливу поведінку [26, с.14].

Виходячи із змісту низки статей 13; 16 (п.п.2,3) ЦК України й Закону України «Про авторське право і суміжні права» та відповідно до ч.2 ст. 11 ЦК України авторсько-правові відносини можуть врегульовуватися, цивільно-правовими договорами. Наведений у ст. 1107 ЦК України перелік договорів не є вичерпним, оскільки законодавство не може передбачити всю різноманітність договірних відносин у сфері інтелектуальної власності. На практиці учасники цивільних відносин можуть укладати й інші договори.

Керуючись принципом свободи договору, відповідно до ч. 2 ст. 628 ЦК України сторони можуть укладати і договори, які містять елементи різних договорів тобто - змішані договори [167, с. 139–148].

У п. 2 статті 17 Закону України «Про авторське право і суміжні права» йдеться про договір на створення аудіовізуального твору. Своєрідність цього договору полягає в тому, що ним має бути врегульовано широке коло питань, зокрема майнових прав на аудіовізуальний твір між авторами (режисером-постановником; автором сценарію, текстів, діалогів; автором музичного твору, спеціально створеного для аудіовізуального твору; художником-постановником; оператором-постановником) та організацією, що здійснює виробництво аудіовізуального твору або продюсером.

Слід зазначити, що чинне національне законодавство містить низку вимог щодо форми, змісту та порядку укладання договору. При цьому у господарському праві – це одні суттєві вимоги, а у цивільному - інші, які між собою у повному обсязі не збігаються [80, с. 20].

Тому сторонам договору, з огляду на складність телеформату, бажано: передбачити у тексті окремий розділ – терміни, які вживаються у договорі. [14, с. 176].

Наявність такого розділу надасть можливість визначити терміни, які характеризують телеформат та його елементи, що вживатимуться у договорі. Наприклад, вживання терміна «*твір*». Необхідно визначити, який саме твір є об'єктом договору, характеристику твору (його обсяг або тривалість тощо),

бажано зазначити і носій, на якому зафіксовано телеформат, чітко вказати об'єкти суміжних прав.

Або термін «право» повинен чітко бути визначений: виключні або невиключні права на використання телеформату, що передаються.

До переліку термінів бажано включити і терміни «*строк передачі прав*»; «*територія*» тощо.

Терміни «передання» та «передача» близькі за своїм змістом, тоді як терміни «передання» та «відчуження» є різними за своїм змістом. Застосування цих термінів, як синонімів призводить до помилок при їх правозастосуванні і це потрібно урахувати під час складання договорів з виробництва телеформатів [15, с. 48].

Так термін «передання права» - це надання прав на використання твору іншій особі на певний час, при цьому власником прав залишається та особа, яка здійснює їх передання.

А термін «відчуження» є відступленням, тобто переходом права на твір, в результаті якого змінюється їх власник. Ось чому так важливо враховувати дані поняття, тобто існуючу неузгодженість у законодавстві при розгляді умов договору про використання авторського права щодо телеформату.

Аналіз законодавства свідчить також про відсутність чіткого правового регулювання договорів про передання виключних майнових прав інтелектуальної власності [51, с. 248].

Так, існує певна неузгодженість між статтею 1113 ЦК України та статтями 31, 32, Закону України «Про авторське право і суміжні права». Відповідно до ст. 31 (п.1) майнові авторські права можуть бути передані або відчужені з посиланням на ст. 15 цього Закону назавжди або до того ж у статтях 15, 31 даного Закону терміни «передання» і «відчуження» використовуються як синоніми. Водночас, у літературі зверталась увага на такі терміни як «передання» та «набуття» права, які визначені як парні поняття, що характеризують процес зміни власника прав: одна особа право передає, інша у цей момент його набуває [166, с. 76].

Важливо, щоб майнові авторські права, які підлягають передачі, повинні бути точно визначені в договорі (право відтворювати твори, розповсюджувати тощо). Потрібно чітко розуміти, що майнові права, не зазначені в авторському договорі як передані суб'єктом авторського права, вважаються такими, що не передані (ст. 31-33 Закону України «Про авторське право і суміжні права»). Тобто, всі права на твір залишаються за власником, навіть за наявності посилання, що всі права передаються саме автором іншому суб'єкту. Те саме стосується і суб'єктів суміжних прав (ст. 39-41 Закону) [49, с. 248].

Якщо порівняти положення статті 31 Закону України «Про авторське право та суміжні права» з положеннями статті 1113 Цивільного кодексу України «Передача (відчуження) майнових прав суб'єктів авторського права», то виникає питання щодо можливості передачі виключних/невиключних майнових прав не лише на літературні твори, а й на аудіовізуальні твори в тому числі і на телеформат [25, с. 26].

Викладені загальні положення щодо договорів про розпорядження майновими правами інтелектуальної власності повною мірою можуть бути застосовані і до розпорядження майновими правами на телеформат. Так, будь-який договір на передачу авторських (суміжних) прав щодо телеформату може бути складений із дотриманням принципів свободи договору та диспозитивним принципом, проте бажано, щоб він містив такі складові, як: термінологія договору; сторони договору; предмет договору; гарантії, права та обов'язки сторін; винагорода за передачу (чи відчуження) прав та порядок розрахунків; відповідальність сторін; інші умови договору. [106, с. 37].

До того ж договір про створення чи виробництво телеформату повинен виконувати усі функції як цивільно-правового, так і господарського договорів, а саме: регулятивну, координаційну, організаційну, контрольну, та охоронну функції [109, с. 366].

Договірна форма співробітництва в усіх сферах діяльності людини, безсумнівно, є ознакою цивілізованої держави. У діяльності ж організацій мовлення, телебачення, чия робота щодня пов'язана з використанням

інтелектуального продукту, актуальність та роль договору зростає ще більше. Однак, нерідко розуміння важливості укладення договору між автором і користувачем, або замовником зводиться до усвідомлення необхідності лише його підпису, а не узгодження змісту [50, с. 432].

Цивільний кодекс України чітко визначає види договорів, на підставі яких здійснюється розпоряджання майновими правами інтелектуальної власності. Згідно зі ст. 1107 ЦК України до них належать:

- ліцензія на використання об'єкта права інтелектуальної власності;
- ліцензійний договір;
- договір про створення за замовленням і використання об'єкта права інтелектуальної власності;
- договір про передання виключних майнових прав інтелектуальної власності;
- інший договір щодо розпорядження майновими правами інтелектуальної власності.

Як зазначалося у попередніх розділах, процес створення та використання телеформату складається з певних стадій, кожна з яких характеризується своєрідним суб'єктним складом, результатами творчою праці, характером відносин між учасниками. Виходячи з того, що договір є локальною правовою формою регулювання відносин між учасниками процесу створення та використання телеформату, а кожна стадія цього процесу характеризується своїм змістом, договори, що врегульовують відносини сторін в процесі створення та використання телеформату залежно від змісту діяльності, її результатів та суб'єктного складу, доцільно класифікувати на:

- договори, що укладаються на стадії створення телеформату;
- договори, що опосередковують процес використання телеформату;
- договори, які в однаковій мірі можуть використовуватися як на стадії створення, так і на стадії використання телеформату - універсальні договори.

До першої групи договорів, що використовуються на стадії створення телеформату, можна віднести сценарний договір.

Сценарний договір – це договір про створення сценарію для здійснення будь-якого масового видовища (аудіовізуального твору):

- а) фільму – кінофільму, телефільму, відеофільму тощо;
- б) телеформату – (ігровий, розважальний і т. інші);
- в) рекламних роликів з ознаками аудіовізуальних творів та (радіопередач).

Сценарний договір передбачає режисуру сценарію телеформата, визначення його змісту, характеру і порядку дій. Такий договір є двостороннім і оплатним. Він може бути:

- реальним, в разі передачі готового твору студії (чи організації);
- консенсуальним, коли йдеться про створення твору та його наступну передачу для подальшого використання [143, с. 42].

Предметом цього договору є літературний сценарій або сценарій, що передбачає певний музичний супровід телеформату, що має відповідати обумовленим у договорі вимогам, які затверджені організацією-постановником і які додаються до сценарного договору. Вимоги до сценарію за загальним правилом визначаються у творчій заявці, що складається і затверджується замовником, де окреслюється основна ідея сценарію, визначаються сюжетна лінія, характеристики діючих осіб.

У сценарії має бути викладено повний, детальний і послідовний опис дій, діалогів, вчинків тощо [36]. Особливістю сценарного договору на створення телеформату є вимога на створення в повному форматі «біблії» телеформату. Однією з умов сценарного договору є точне опис загального обігу роботи у вигляді належно затвердженого додатка до договору.

Сторонами у договорі завжди є «автор» (сценарист) і «замовник» (організація).

Замовниками сценарію зазвичай виступають юридичні особи будь-якої форми власності, які мають організаційні, фінансові, матеріально-технічні можливості для втілення сценарію: виконавців, приміщення, технічні засоби тощо. Така організація буде здійснювати у майбутньому виробництво

аудіовізуального твору або іншим способом використовувати літературний сценарій. Замовником може виступати і фізична особа, принаймні, законодавство не передбачає перешкод для цього. Будь-яка фізична особа може замовити сценарій аудіовізуального твору для реалізації його на телебаченні про свій життєвий шлях, родовід тощо.

Другою стороною сценарного договору є виконавець - автор або автори. У роботі над сценарієм можуть брати участь кілька авторів: автори діалогів, текстів пісень, музики тощо. Кожен з таких авторів створює твір (музичний, літературний), використовуючи відповідні засоби втілення та вираження твору (ноти, слово). Втім, якщо ці твори входять до сценарію є підстава розглядати такий сценарій як колективний твір а його авторів - як співавторів, оскільки всі окремі твори у своєму поєднанні створюють новий твір – сценарій. Відносини між замовником і авторами частин сценарію можуть оформлюватися окремими договорами, а можуть бути визначені в одному договорі, в якому буде конкретизуватися участь кожного автора і результат його творчої праці. Особливістю таких договорів – є передання майнових прав замовнику для використання творів у сценарії. При цьому передання майнових прав на частину сценарію – окремий твір, що до нього входить має обмежуватися лише одним способом використання – у складі сценарію. Відтак замовник буде набувати не всі майнові права на твір, що є складовою частиною сценарію, а лише майнове право на використання його у складі сценарію. Свою особливість має і авторський колектив - він створюється за ініціативою замовника і учать кожного із співавторів визначається не угодою між співавторами, а договором між авторами і замовником. Визначення основної сюжетної лінії належить також не співавторам, а замовнику. Загальним обов'язком всіх співавторів є дотримання умов конфіденційності, а спільні зусилля можуть бути спрямовані на узгодження, у разі потреби, окремих частин сценарію. «Не працює» у цьому випадку і представництво інтересів співавторів особою, уповноваженою авторським колективом у відносинах із третіми особами, у тому числі із замовником. Таким чином, інститут співавторства щодо сценарію телеформата може набувати

особливих рис, відмінних від «класичного» співавторства, що вимагає свого адекватного правового регулювання. Сценарний договір може бути укладений також із правонаступниками автора.

Права і обов'язки сторін становлять зміст сценарного договору і виникають з моменту його підписання. Твір має бути переданий у завершеному вигляді, не передаватися третім особам без дозволу замовника тощо. За сценарним договором автор зобов'язується передати або створити і передати замовнику сценарій для здійснення будь-якого видовища у визначений договором строк. У разі, якщо сценарій за своєю структурою та змістом буде створюватися як колективний твір, строки створення творів - окремих частин сценарію можуть бути встановлені окремо. Якщо автор бере на себе обов'язок створити твір, то в договорі визначається строк виконання такого замовлення, якого автор повинен дотримуватися [24]. З метою запобігання непорозуміннь у процесі завершення сценарію, як колективного твору, в окремому додатку до договору або у самому договорі необхідно передбачити строк та учасників узгоджувального процесу за сценарієм. Дані умови договору будуть виконувати організаційну функцію та сприяти скороченню строків доопрацювання сценарію як органічно цілого твору.

У випадках, коли майнові права на сценарій передаються на умовах виключної ліцензії автор протягом обумовленого у договорі часу не може передати той самий літературний сценарій іншим організаціям для використання. На автора літературного сценарію, що приймається за основу телеформату, може бути покладено обов'язок брати участь у роботі з реалізації сценарію (консультування режисера-постановника, акторів з питань трактування сцен, образів дійових осіб, обставин дій тощо).

Своєю чергою організація-постановник зобов'язується за договором надавати авторові необхідні консультації та іншу допомогу, пов'язану з виконанням договору (уточнення сюжетної лінії, особливостей часу та місця, в умовах яких будуть відбуватися дії за сценарієм тощо). Водночас, ця організація не має права без письмової згоди автора вносити зміни до літературного

сценарію, його назви, а також у позначення імені автора. Організація повинна зазначати прізвище автора в усіх випадках використання твору [82].

Сценарій за чинним законодавством може бути опублікований шляхом його видання друкарським способом. Але слід зазначити, що замовники більше зацікавлені в тому, щоб їм передавали неопубліковані твори, адже за таких умов інтерес публіки зростає. Якщо сценарій не опублікований, то це гарантія того, що сценарій міг бути використаним у дуже обмеженому колі, або і зовсім не використаним.

Замовник при наявності певних умов має право розірвати договір і стягнути з автора всі виплачені йому за договором суми. До таких умов, зокрема, можуть належати наступні, передбачені у договорі, а саме:

літературний сценарій не подано у строк, обумовлений договором, або у строки, визначені для доопрацювання сценарію;

поданий літературний сценарій не відповідає вимогам, обумовленим у договорі;

автор літературного сценарію відмовився вносити до нього виправлення і доробки, запропоновані замовником відповідно до договору і творчої заявки;

автор літературного сценарію без письмової згоди замовника, з яким укладено сценарний договір, передав цей же літературний сценарій для використання третій особі;

без письмової згоди [107] замовника літературного сценарію автор залучав до його написання третіх осіб.

За наявності хоча б однієї з перелічених умов, суд може визнати недобросовісність автора при написанні замовленого йому літературного сценарію для виготовлення телеформату.

До другої групи договорів на телеформат, які опосередковують процес його використання слід віднести авторський та ліцензійний договори.

Сьогодні в спеціальних дослідженнях по-різному визначається значення авторського договору. На думку І. В. Савельєвої, «авторський договір – це договір про використання організацією створеного автором твору науки, літератури і

мистецтва у відповідності з культурними потребами суспільства при додержанні особистих немайнових та майнових прав автора» [145, с. 141].

Е. П. Гаврилов зазначає, що «авторський договір - це один із видів договорів цивільного права. Це згода сторін, яка стосується використання охоронюваних авторським правом творів науки, літератури і мистецтва» [31, с. 352].

Н. В. Макагонова стверджує, що «авторський договір являє собою широке поняття, яке проявляється у тому, що одна із сторін договору - суб'єкт авторського права, передає іншій стороні - користувачу майнові права на умовах і на строк, визначених договором» [108, с. 64].

Виходячи із наведених дефініцій, ми бачимо, що однією зі сторін в авторському договорі завжди виступає автор твору, з другої сторони - організація, що здійснює підготовку твору до випуску у світ, представником якої може бути продюсер (директор) Втім, принципове значення має сам предмет авторського договору, майнові права, які передаються автором (колективом авторів) твору користувачеві (замовнику) цього твору (ч. 2 ст. 32 Закону України «Про авторське право і суміжні права»)

Відповідно до ст. 433 ЦК України, об'єктами авторського права є різноманітні твори в тому числі літературні та художні твори до складу яких входять і аудіовізуальні твори. Як було вже сказано однією з особливостей об'єктів авторського права є те, що права на них виникають з моменту створення твору без вчинення будь-яких формальностей, виконання яких є обов'язковим. Тобто саме з моменту створення твору виникають майнові права на твір, зокрема:

- 1) право на використання твору;
- 2) виключне право дозволяти використання твору;
- 3) право перешкоджати неправомірному використанню твору, зокрема й забороняти таке використання;
- 4) інші майнові права інтелектуальної власності, встановлені законом (ст. 440 ЦК України).

На сьогодні договірні конструкції стосовно всіх об'єктів права інтелектуальної власності поєднані в главі 75 ЦК України, та додатково

доповнюються вже спеціальними законами але лише в тій частині, в якій вони не суперечать нормам прийнятого пізніше ЦК України.

Зокрема, в літературі висловлюється думка, що майнові права на твори можуть бути предметом договору купівлі-продажу (ч. 2 ст. 656 ЦК України), договору міни (ст. 716 ЦК України) та договору дарування (ч. 2 ст. 718 ЦК України) [3, с. 25].

Такий підхід представляється помилковим. Предметом вказаних договорів виступає певна річ. При укладені договорів у сфері авторського права (телеформат є об'єктом авторського права, як це було доведено у попередніх розділах) предметом договору виступають майнові права на твір, а не сам твір, який є об'єктом договору. Саме тому законодавець передбачив спеціальну главу 75 у Цивільному кодексі України «Розпорядження майновими правами інтелектуальної власності».

Авторський договір може бути договором про передання виключних майнових прав інтелектуальної власності на певних умовах без зміни власника майнових прав як ліцензійний договір, так і бути договором про створення за замовленням і використання об'єкта права інтелектуальної власності. У першому випадку авторський договір слід віднести до другої групи договорів, відповідно до запропонованої класифікації, у другому - до універсальних договорів [107, с. 166].

Ще В. Дозорцев зазначав, що за авторським договором одна сторона (автор) дозволяє другій стороні (користувачеві) використовувати твір або надає їй право розпорядитися твором, а користувач зобов'язується заплатити авторові винагороду за використання твору чи за надання права [55, с. 23].

Тож термін «авторський договір» є узагальненим щодо договірних конструкцій у сфері авторського права. Видається більш доцільним говорити про існування таких видів договорів, як договори про передання виключних майнових прав інтелектуальної власності, ліцензійні договори та договори замовлення, а вже всередині цих видів договорів проводити розмежування на підвиди або типи, зокрема й стосовно об'єктів авторського права [51, 240-243].

Керуючись принципом свободи договору, сторони можуть укласти змішані договори, тобто договори, які містять елементи різних договорів. Відповідно до ч. 2 ст. 628 ЦК України, до відносин сторін у змішаному договорі застосовуються у відповідних частинах положення актів цивільного законодавства про договори, елементи яких містяться у змішаному договорі, якщо інше не встановлено договором або не впливає із суті змішаного договору. Якщо дане положення застосувати до договору про створення за замовленням і використання об'єкта права інтелектуальної власності, то він буде містити положення різних за своєю суттю і предметом договорів – умови щодо створення твору та умови щодо його використання.

Суб'єктами правовідносин, які виникають при укладенні даного договору щодо аудіовізуальних творів, в тому числі і телеформатів, можуть бути як фізичні, так і юридичні особи. При цьому однією із сторін договору має бути автор або його правонаступник, тобто особа, що має майнові права інтелектуальної власності на результат творчої діяльності або особа що своєю творчою працею за замовленням створить об'єкт авторського права. [100, с. 100–103].

За загальним правилом договори щодо розпоряджання майновими правами інтелектуальної власності обов'язково повинні бути укладені у письмовій формі. У разі недодержання письмової форми договору щодо розпоряджання майновими правами інтелектуальної власності такий договір є нікчемним (ч. 2 ст. 1107 ЦК України). За відсутності письмового договору в сфері інтелектуальної власності між суб'єктами не виникають правовідносини, а тому відсутня можливість доказувати існування договору іншими способами.

Своєю чергою стороною авторського договору може бути не лише автор твору, а й інша особа, яка має авторське право на твір, про що свідчить п. 1 ст. 31 Закону України «Про авторське право і суміжні права», де зазначається, що передача майнових прав автора (чи іншої особи, яка має авторське право) оформляється авторським договором.

Отже суб'єктами правовідносин, які виникають щодо телеформату, можуть бути як фізичні, так і юридичні особи. Тому однією зі сторін авторського

договору, як було вже сказано має бути автор або його правонаступник, тобто особа, що має майнові права інтелектуальної власності на телеформат, як мистецький твір, незалежно від його віку (п. 2 ч. 1 ст. 31 ЦК України). Відповідно до цього ж Закону ч.1ст30 ЦК України для реалізації майнових прав інтелектуальної власності необхідно мати відповідну дієздатність, тобто здатність своїми діями набувати для себе цивільних прав і самостійно їх здійснювати та нести відповідальність у разі їх невиконання. В свою чергу малолітні особи до 14 років також мають право самостійно вчиняти правочин але лише на дрібні побутові потреби, які відповідають її фізичному, духовному чи соціальному розвитку та стосуються предмета, який має невисоку вартість (ст. 31 ЦК України). Водночас, практика сьогодення свідчить, що сучасна молодь може створювати різноманітний контент (безліч прикладів яскравих та успішних ютуб каналів), в тому числі й можливі сценарії для телеформату зі значною вартістю, однак малолітня особа не може розпорядитися ними. Проте законодавство надає можливість у їхніх інтересах укладати договори щодо використання їхнього твору батькам або опікунам [159, с. 149–151].

За загальним правилом повної цивільної дієздатності особи набувають з моменту досягнення 18 років (ч. 1 ст. 34 ЦК України), проте законодавство України надає можливість і неповнолітнім особам з 14 років без згоди батьків або піклувальників розпоряджатися своїми майновими авторськими правами. З огляду на це, такі особи можуть навіть самостійно укладати договори у сфері інтелектуальної власності. Тобто неповнолітні особи у віці від 14 до 18 років мають право:

- 1) самостійно розпоряджатися своїм заробітком, стипендією чи іншими доходами;
- 2) самостійно здійснювати права на результати інтелектуальної, творчої діяльності, що охороняються законом;
- 3) бути учасником (засновником) юридичних осіб, якщо це не заборонено законом або установчими документами юридичної особи;
- 4) самостійно укладати договір банківського вкладу (рахунку) та розпоряджатися вкладом, внесеним нею на своє ім'я (грошовими коштами на рахунку).

Решту правочинів такі особи вчиняють лише за згодою батьків (усиновлювачів) або піклувальників (ст. 32 ЦК України).

Проте, якщо особа, якій належать авторські майнові права, визнана судом недієздатною чи обмежено дієздатною [160, с. 70–75], вона може бути стороною договору щодо розпоряджання цими правами лише за наявності згоди піклувальника (ч. 1 ст. 39 ЦК України). Така особа не має права вчиняти будь-які правочини. Правочини від імені недієздатної фізичної особи та в її інтересах вчиняє її опікун (ч. 3 ст. 41 ЦК України).

При цьому опікуни повинні укласти договори виключно в інтересах підопічних. Опікун не може здійснювати дарування від імені підопічного, а також зобов'язуватися від його імені порукою (ст. 68 ЦК України).

Видається, що аналогічні обмеження необхідно поширювати й на сферу права інтелектуальної власності, зокрема й на телеформат, тобто опікун не повинен мати можливість безоплатно розпоряджатися майновими правами інтелектуальної власності, зокрема через укладення безоплатних договорів про передання виключних майнових прав інтелектуальної власності.

Внесення змін до ЦК України з цього приводу усунуло б можливі зловживання в цій сфері.

Укладання авторського договору потребує насамперед визначення правового статусу сторін авторського договору, з'ясування їхніх законних прав і можливостей, визначення предмета та об'єкта авторського договору. Авторський договір повинен передбачати і визначати: строки дії договору, ціну договору (авторська винагорода, яку користувач повинен сплатити автору твору певним способом, визначеним авторським договором у відповідності до ч. 2 ст. 33 Закону України «Про авторське право і суміжні права» у вигляді відсотків від доходу), права та обов'язки його сторін, дотримання форми і змісту в цілому. Відчуження сценарію між іншим може бути оформлено саме авторським договором (ст. 1113 ЦК України) по суті це продаж сценарію на певних умовах.

Продовжуючи розглядати особливості суб'єктного складу (сторін) авторського договору, можна буде з огляду на згаданий закон констатувати таке:

стороною авторського договору можуть бути як громадяни України, так й іноземці. Якщо ж телеформат створений у співавторстві, то всі автори є стороною авторського договору. Відносини всередині колективу авторів врегульовуються угодою між ними. Авторський договір може бути підписаний як усіма співавторами, так й одним із них за дорученням або за угодою решти співавторів. Стороною авторського договору можуть бути також перекладачі сценарію телеформату. Стаючи стороною авторського договору, і автор, і перекладач авторизованого (тобто схваленого автором) перекладу мають самостійні права та обов'язки [125, с. 424].

Якщо авторський договір передбачає не лише створення, а й використання телеформату *другою стороною* стає телестудія (як юридична особа), представником якої виступають продюсер або директор. Законодавство України передбачає однакоvu можливість як для фізичних, так і для юридичних осіб бути набувачем майнових прав на телеформат за авторським договором. Під час укладання авторського договору на телеформат реалізується принцип свободи волевиявлення. Як свідчить практика і на це зверталась увага у доктрин цивільного права, поняття «об'єкт» і «предмет» авторського договору настільки тісно пов'язані, що мають розглядатися у нерозривній єдності [25, с. 18 -28].

Предмет авторського договору становлять майнові права на використання телеформату шляхом його відтворення, публічного виконання, публічну демонстрацію показ, на повторне оприлюднення, на переробку, на адаптацію або іншим способом. При визначені предмета авторського договору на телеформат, як і на будь-який твір необхідно враховувати положення п.1 ст. 31 Закону України «Про авторське право і суміжні права».

Автор передає право на використання твору певним способом і у встановлених межах (територія, строк) лише одній особі. Тільки цій особі надається автором право дозволяти або забороняти таке використання твору іншим особам (ч. 3; ст. 32 Закону України «Про авторське право та суміжні права»). При цьому автор позбавляється права на відповідний твір у частині переданого виключного права.

Об'єктом авторського договору є телеформат, який як і будь-який твір має бути виражений в об'єктивній формі. стосовно якого укладається договір. Згідно з ч.1 ст.33 Закону України «Про авторське право та суміжні права» договори про передачу прав на використання творів (телеформату) укладаються у письмовій формі. Зазвичай авторський договір укладається шляхом складання одного документа. Однак, він може являти собою і сукупність інших документів, які будуть доповнювати і розкривати зміст авторського договору. В заключній частині авторського договору обов'язково потрібно визначати термін його дії.

У підсумку можна стверджувати, що авторський договір на телеформат – це згода між автором (авторами) телеформату, чи іншою особою, яка має авторське право на даний об'єкт авторського права з однієї сторони, і користувачем (набувачем цього права) з іншої сторони, за якою автор (чи інший правовласник) зобов'язується передати користувачу (набувачеві), майнове право на використання твору визначеним способом, на обумовленій території, на визначний строк з додержанням усіх істотних умов договору, а користувач (набувач) зобов'язується прийняти твір та використовувати його згідно з переданим (наданим) йому правом на умовах, визначених договором.

На практиці авторський договір може бути як двостороннім, так і багатостороннім, якщо у ньому беруть участь декілька правовласників або декілька користувачів, кожен з яких має свої права та обов'язки. Так, наприклад, багатостороннім може бути договір, у якому кожен і з співавторів виступає як окрема сторона.

Авторський договір має свою специфіку, яка відрізняє його, від переважної більшості цивільно-правових договорів. Вона полягає у тому, що зміст авторського договору визначається першою чергою *інтересами охорони абсолютних прав автора твору* [2, с. 199–204].

Закон України «Про авторське право і суміжні права» містить загальні положення та принципи щодо визначення змісту авторського договору. Це пояснюється тим, що обсяг прав і обов'язків сторін в залежності від особливостей об'єкту (телеформату) договору може суттєво відрізнятися. Так,

наприклад, зміст авторського договору замовлення на створення телеформату є значно ширшим, ніж зміст договору про передачу прав на використання готового твору (телеформату).

У тому випадку, коли авторський договір не передбачає відчуження майнових прав на телеформат, на практиці укладається ліцензійний договір. Відповідно до ч. 1 ст. 1109 Цивільного кодексу України ліцензійний договір - це договір, за яким одна сторона (ліцензіар) надає другій стороні (ліцензіату) дозвіл на використання об'єкта права інтелектуальної власності (ліцензію) на умовах, визначених за взаємною згодою сторін з урахуванням вимог законодавства. Порівняння положень ст. 1109 Цивільного кодексу України та ст. 33 Закону України «Про авторське право і суміжні права» свідчить, що між ними не має суперечностей [158, с. 34–37].

Практика укладення ліцензійного договору замість авторського договору на використання твору пояснюється тим, що у п.1 ст.1107 Цивільного Кодексу України, присвяченій договорам розпорядження майновими правами інтелектуальної власності, не згадується про авторський договір, оскільки в ній не розмежовані види договорів щодо об'єктів авторських і суміжних прав та об'єктів права промислової власності [97, с. 155].

Водночас, наведений перелік договорів у ст. 1107 Цивільного кодексу України не є вичерпним, згадана правова норма допускає укладення й *інших договорів щодо розпорядження майновими правами інтелектуальної власності*. Ліцензійний договір на твір є, фактично, лише різновидом авторського договору відповідно до змісту ст. 1109 ЦК України.

Якщо порівняти «Передачу (відчуження) майнових прав суб'єктів авторського права» - стаття 31 Закону України «Про авторське право та суміжні права» з «Договором про передання виключних майнових прав інтелектуальної власності» - стаття 1113 Цивільного кодексу України, то виникає питання щодо можливості передачі виключних/невиключних майнових прав не лише на літературні твори, але й на аудіовізуальні твори, у тому числі і телеформат) [184, с. 14-17]. При цьому відповідно до статті 440 Цивільного кодексу України,

виключним правом є право автора дозволяти використання твору іншим особам, перешкоджати чи забороняти використання твору іншим особам. Право на використання твору відповідно до наведеної норми залишається «невиключним», а ст. 1113 Цивільного кодексу України передбачає передачу лише виключних прав. Таким чином, Закон України «Про авторське право і суміжні права» надає авторам більше можливостей щодо розпорядження належним їм майнових прав на твір. Проте, коли предметом договору виступають виключні майнові права варто враховувати особливості такого договору зазначені у ст. 1113 Цивільного кодексу України [89, с. 42].

У виробничих відносинах, пов'язаних зі створенням та використанням телеформатів, бере участь ще один суб'єкт. Це продюсер телеформату або організація, що здійснює його виробництво.

Продюсером телеформату чи будь-якого аудіовізуального твору визнається особа, яка організовує або організовує та фінансує створення аудіовізуального твору. Відтак продюсер може не брати безпосередньої участі у виробництві телеформату, але обов'язково виконує організаційну і часом фінансову функцію. У країнах континентальної правової системи Закон вже передбачає умови, що можна адаптувати й до телеформату:

встановлення автоматичного, в силу закону, відчуження майнових прав авторами аудіовізуального твору на користь продюсера;

встановлення презумпції легітимної належності продюсеру авторського майнового права на аудіовізуальний твір;

встановлення певних обмежень згідно з передбаченими договорами особистих немайнових прав авторів цього твору [108, с. 64].

Останнім часом акти європейського законодавства (наприклад, Директива 92/100 ЄЕС Ради Європейського Співтовариства) дають підстави говорити про продюсера аудіовізуального твору, як про суб'єкта суміжних прав на перший запис твору [46]. Втім, згадана директива визначає тільки виключні права продюсера аудіовізуального твору на майновий найм та прокат примірників цього

твору. В той же час, виключним правом відповідно до ст. 440 Цивільного кодексу України є право автора дозволяти використання твору іншим особам.

Д. М. Сирота в цьому контексті пропонував адаптувати вітчизняне законодавство щодо європейського (частково з даного питання воно вже уніфіковано), надавши первинні суміжні права на перший запис аудіовізуального твору його продюсерів [152]. Але ця пропозиція не отримала належної підтримки серед законодавців. Причина полягає в різному тлумаченні терміна «продюсер». Так, відповідно до ст.3 Закону України «Про кінематографію» - продюсером фільму є фізична або юридична особа, яка займається як виробництвом, так і розповсюдженням аудіовізуального твору. Відповідно ж до Закону України «Про авторське право і суміжні права» продюсером аудіовізуального твору є особа, яка займається лише створенням аудіовізуального твору.

Для вирішення організаційно-фінансових, правових та технічних питань автори (творці) та виконавці телеформату звертаються за наданням відповідних послуг до продюсерів, правовідносини з якими регулюються на підставі продюсерських договорів.

На жаль, правова доктрина до теперішнього часу не містить єдиної думки щодо визначення понять «продюсерський договір». До того ж нормативне визначення даного явища також відсутнє, що призводить до правової невизначеності даного виду договору.

Багатогранна правова природа явища «продюсування», суспільних відносин, які виникатимуть між продюсером та автором телеформату, великий обсяг прав та обов'язків, що виникають у продюсуванні, обумовлюють й природу продюсерського договору, а також його зміст [3].

Тому саме до універсальної, третьої групи договорів можна віднести продюсерський договір.

Продюсерський договір може включати в себе декілька видів договорів, оскільки не заборонено включати до нього договори, які не відносяться ні до жодного з прямо передбачених законом видів договорів (ст. 759 та ст. 1107 ЦК).

Найчастіше продюсерський договір укладається на невизначений строк, хоча він може бути і строковим (укладений на певний строк або настання певного результату). Предметом продюсерського договору є будь-які юридичні і фактичні дії [5], здійснювані при створенні телеформату, від імені виконавця або довірених осіб.

Як правило учасниками продюсерського договору виступають інвестори і спонсори аудіовізуального твору. Інвестором може бути генеральний директор видання, програмний директор або продюсер телекомпанії, директор будь-якої іншої виробничої компанії. Залежно від характеру договору спонсор може, як сам втручатися в процес виробництва проекту, так і покласти всі повноваження на продюсера проекту. Інвестор виступає учасником проекту телеформату, відшкодовує затрати чи фінансує проект в повному обсязі (або ж частково на початковому етапі популяризації виконавця). Строки фінансування визначаються фінансовим планом проекту. [5, с. 310]

Продюсерський договір перш за все є договором з регулювання відносин у сфері інтелектуальної власності, тобто різновидом авторського договору. Об'єктом даних відносин є певний об'єкт інтелектуальної власності, як результат творчої діяльності людини, який має здатність до тиражування без втрати його якості, тому може належати необмеженому колу осіб при створенні телеформату (музичний, літературний твір тощо). [66, с. 212]

Метою продюсерського договору є забезпечення належного створення та використання телеформату, захист майнових й особистих немайнових прав, а також інтересів авторів, виконавців, задоволення їх майнового інтересу та отримання ними вигоди.

Майновий інтерес продюсера перш за усе полягає в набутті майнових прав на телеформат, як об'єкт інтелектуальної власності з метою отримання прибутків на умовах використання (ліцензійний договір) або на умовах відчуження майнових прав на телеформат. Згідно судової практики у справах про відшкодування моральної (немайнової) шкоди: Постанова Пленуму Верховного Суду України від 31 березня 1995 року № 4 «Продюсерський договір може бути

розірваний в односторонньому порядку, якщо були порушенні істотні умови угоди. Недобросовісна сторона повинна повернути все отримане за вчиненим кабальним правочином потерпілому, а також відшкодувати завдані збитки та моральну шкоду» [134].

У зв'язку з набуттям майнових прав на телеформат продюсер, у відповідності до ст. 7, 36 Закону України «Про авторське право та суміжні права», стає суб'єктом авторського права або суміжних прав у порядку, передбаченому даним законом, й реалізує вказані права вже в даному статусі.

Проте правову невизначеність самого поняття «продюсерський договір» потрібно терміново вирішувати, оскільки його неоднозначне трактування може призвести до різноманітних конфліктів під час створення телеформатів.

Своєю чергою Аксютіна А.В. в статті «Продюсерський договір, як різновид авторського договору» запропонувала визначення поняття продюсерського договору: *«Це договір, який укладається між автором, виконавцем і продюсером (фізичною або юридичною особою), відповідно до якого автор, виконавець зобов'язується передати майнові права на твір, а продюсер зобов'язується прийняти майнові права на твір за плату або безоплатно, й здійснити будь-які юридичні і фактичні дії в галузі масової культури, від імені автора, виконавця, зміст яких полягає в організації рекламних кампаній з метою одержання прибутку»* [5, 315]. Дане визначення вбачається універсальним і в однаковій мірі може бути використане і у відносинах щодо майнових прав на телеформат.

Законодавче закріплення поняття «продюсерський договір» вимагає застосування комплексного підходу, з яким пов'язана необхідність внесення змін до глави 63 підрозділу III книги 5 ЦК України (до договорів про надання послуг), а саме:

- виокремити продюсерський договір з урахуванням визначення авторських і суміжних прав;
- визначити особливості укладення та виконання продюсерського договору;
- відобразити плату за договором, відповідальність сторін за продюсерським договором та підстави розірвання договору.

Доповнення ЦК України нормами, присвяченими продюерському договору може створити практику законодавчого закріплення інших договорів, які є непоіменованими. На мою думку прийняття цілісного нормативно-правового акту у сфері виробництва телеформатів найкраща перспектива, проте процес його розробки й прийняття може бути тривалішим, ніж внесення змін до ЦК України [119].

Отже поняття «продюерський договір» в бізнесі зі створення телеформатів в Україні це консенсуальний правочин, на підставі якого продюер зобов'язується виконувати організаційні, творчі й фінансові дії, а виконавець зобов'язується чітко дотримуватися рекомендацій продюера. Тому вкрай необхідно продюерський договір перевести з непоіменованих до категорії поіменованих договорів про надання послуг, з урахуванням визначення авторських і суміжних прав.

Продюерський договір є одним із елементів культурного й економічного розвитку держави. Ось чому так необхідно законодавчо закріпити таку юридичну конструкцію, яка забезпечила б належне правове регулювання правовідносин між продюером та автором, а також унеможливила виникнення конфліктних ситуацій у сфері виробництва телеформатів.

3.2. Регламент адаптації телеформатів та його захист

Саме поняття телебачення (ТБ), також телевізія (ТВ) (запозичено через західноєвропейські мови від дав.-гр. τῆλε — далеко і лат. *Visiō* — бачення) [61] — загальний термін, що охоплює всі аспекти технології та практичної діяльності, пов'язаних з безпроводною передачею рухомих зображень зі звуковим супроводом у реальному часі [250, с. 264].

Телебачення є потужним засобом комунікації, засобом масової інформації. Водночас, у вузькому сенсі під телебаченням розуміють галузь техніки і відповідної технічної науки [118, с. 469].

Телебаченням називають також виробництво аудіовізуальних програм та передач або комплектування (пакування) придбаних аудіовізуальних програм та

передач і їхнього поширення незалежно від технічних засобів розповсюдження, що зазначено в Законі України «Про телебачення та радіомовлення» [135].

На сьогодні ж телепрограми, вироблені на основі адаптованих зарубіжних форматів, стали невід'ємною частиною українського телебачення. Причому вітчизняні канали більше купують формати, ніж продають за кордон. Зокрема, адаптація телеформатів під українську аудиторію до сих пір здійснюється продюсерами, частіше за все - інтуїтивно, так як загальні особливості і правила переробки форматів на вітчизняному ринку не визначені і не систематизовані.

Однак, глядачам байдуже, існує визначення телеформату чи ні, чи є авторські права на нього, адже більшість із них віддають перевагу програмам, де персонажі виглядають, як і вони самі, розмовляють тією самою мовою, мають подібні переконання і світогляд. Тому не важливо, в якій країні був створений телеформат - аби він сприймався глядачами як «рідна» телепередача. Тому адаптація - це не просто переклад назви та сценарію, це повне пристосування під конкретну локальну аудиторію у відповідності до інтересів глядачів [154].

Саме тому однією із головних вимог до телеформату є адаптація твору, з можливістю видалення іноземних абстрактних компонентів, заміни їх на специфічні маркери національної приналежності. Особливість будь-якого телеформату полягає не тільки в здатності проходити початкову адаптацію перед першим сповіщенням, а й у тому, що телеформат може неодноразово змінюватися під впливом інших подій, що відбуваються у певному суспільстві з урахуванням інтересів аудиторії.

Термін «адаптація» (вже частково розглядався в розділі 1.1 цієї праці) походить від латинського слова *adaptatio* і в широкому сенсі означає «пристосування, прикладання». В медіасфері цей термін застосовується при купівлі форматів і означає, як було вже сказано, певний процес пристосування медіапродукту до тих чи інших зовнішніх і внутрішніх чинників. Як зазначає А. Моран необхідно виділити два принципово різних типи переробки телевізійних форматів «відкрита» і «закрита» адаптація) [236, с. 24].

Під «закритою» адаптацією розуміється створення ідентичної програми, яка чітко відповідає своєму іноземному прототипу. «Закрита» адаптація дозволяє успішно реалізувати формати проектів з незмінно жорсткою внутрішньою структурою.

Водночас, «відкрита» адаптація, на відміну від «закритої», є більш вільною і комплексною, оскільки створюється телевізійними працівниками під конкретний проект і, отже, в кожному окремому випадку є індивідуальною. Умовно можна виділити три головних аспекти «відкритої» адаптації, які необхідно враховувати під час переробки телеформатів за допомогою адаптації такого типу.

Перший аспект пов'язаний з чинниками, що впливають на культурно-ідеологічні особливості сприйняття зарубіжного продукту національною аудиторією. Важливу роль в даному випадку відіграють звичаї в тому чи іншому суспільстві, географія, історія, а також суспільна поведінка, властива більшості [190] представників певної нації.

Другий аспект впливає з першого і характеризується мовними особливостями, оскільки спочатку формати створюються іноземною мовою і для їх переробки вимагається здійснити переклад. Першочергове завдання автора адаптованої версії – переробити сценарій так, щоб він максимально повно і якісно [195] відтворював оригінал в іншомовному середовищі.

Третій аспект пов'язаний з технологічними особливостями адаптації, оскільки матеріально-фінансові можливості в різних країнах різні, а від них залежить кінцева якість ефірного відеоматеріалу. Саме в наявності трьох аспектах і полягає суть відкритої адаптації. Таким чином, означені типи адаптації являють собою ту базу, на яку спираються продюсери і сценаристи не тільки під час вибору телеформату для подальшої адаптації, а й у процесі переробки твору з телеформату.

Адаптація телеформату для внутрішньої аудиторії - це кропітка і ретельна робота, значна частина якої виконується, як перед створенням передачі, так і протягом усього часу використання телеформату. При цьому специфіка жанру

програми в цілому безпосередньо визначає необхідність вибору конкретного типу адаптації для переробки твору.

Незважаючи на відмінності між «закритою» і «відкритою» адаптацією, на практиці більша частина рішень у процесі виробництва телеформату на певній території має багат шаровий характер і проходить через «фільтр» соціальних цінностей, ідеологічних установок і культурних уподобань місцевого населення. У будь-якому разі адаптація телеформату є «двостороннім» процесом, під час якого відбувається взаємодія між двома зацікавленими особами: компанією-правовласником і компанією-покупцем [235].

Однак не завжди сторони можуть домовитися, оскільки існує низка проблем практичного характеру не врегульованих у правовому полі [8, с. 221]. Своєю чергою телеформати в багатьох європейських державах вважаються видом літературної творчості:

- на відміну від книг, вони не призначені для читання;
- на відміну від п'єс, їх не можна виконати (в розумінні виконання твору).

Локалізація ж зарубіжних форматів у відповідності до українських реалій виходить із того, що нація будується як динамічний колектив учасників із загальними соціальними, економічними і політичними традиціями, які визначають специфічні культурні характеристики національних особливостей [16].

Практика доводить, що правовласники телеформату, бажаючи зберегти структуру свого твору в первісному вигляді, все більше прагнуть обмежити покупців в обсязі переробки. Із цього випливає ще одна, не менш важлива, проблема для покупців телеформату. Правовий регламент вимагає дотримання права на недоторканність твору, що нормативно закріплено і в чинному законодавстві України. Відповідно до закону, «не допускається без згоди автора внесення до його твору змін, скорочень і доповнень», також заборонено спотворювати задум автора і порушувати цілісність сприйняття твору, що може завдати шкоди честі, гідності та діловій репутації автора (ст.14, 15, Закону України «Про авторське право і суміжні права»).

Тому правовласник оригінального твору при застосуванні будь-якого типу адаптації, як правило, залишає за собою право на схвалення адаптованого телеформату як попередню умову його використання надалі. Така можливість зберігається у автора і в тому випадку, коли виключне право на його твір належить іншій особі, оскільки, за загальним правилом, немайнове право діє безстроково. Адаптовані твори підлягають правовій охороні нарівні з оригінальними творами, без порушення прав автора оригінального твору [242, с. 20].

Крім того, автори творів користуються виключним правом дозволяти переробку чи вносити інші зміни до своїх творів.

Отже, коли йдеться про переробку телеформату або ж про включення уривка з нього, як складової частини, до іншого твору, слід пам'ятати про недоторканність твору (ст. 439 Цивільного Кодексу України, ст. 14 ЗУ «Про авторське право і суміжні права»), необхідно дотримуватися особистих немайнових прав автора, а саме - зазначати ім'я автора та джерело запозичення. Адже в основу обмежень майнових прав інтелектуальної власності в Україні покладені принципи, відповідно до яких дозволяється використання об'єкта авторського права і суміжних прав на аудіовізуальний твір (телеформат), якщо це:

- не завдає шкоди нормальному використанню цього об'єкта;
- не порушує законні інтереси суб'єктів авторського права.

Перелік випадків вільного використання телевізійних творів без згоди автора, але з обов'язковим зазначенням його імені, передбачений у п.1 ст. 444 Цивільного Кодексу України, втім ця стаття не містить вичерпного переліку таких випадків, тому законодавець відсилає за відповідною інформацією до інших норм (ч. 3 - «в інших випадках, передбачених законом»).

З наведеного випливає, що це питання додатково має розглядатися в площині Закону України «Про авторське права і суміжні права», який містить виключний перелік вільного використання твору без згоди автора (ст. 21-25 та ст. 30) Слід взяти до уваги і те, що в разі використання охоронюваного твору (його елементу) під час виробництва нового аудіовізуального твору (телеформату)

вирішувати питання чи буде твір використовуватися із зазначенням повного імені автора, чи із застосуванням псевдоніму, чи взагалі без зазначення автора = особисте немайнове право автора.

При вирішенні питань правомірного використання об'єктів (елементів) авторського права під час виготовлення чи адаптації телеформату слід зважати не лише на авторські права, а й враховувати також права суб'єктів суміжних прав. Наприклад використання музичного твору в телеформаті вимагає з'ясування питань, пов'язаних із правомірністю використання запису цього музичного твору, аби запобігти можливим претензіям з боку виконавця чи виробника фонограми.

Оскільки телеформат офіційно не визнаний сьогодні об'єктом авторського права для уникнення непорозумінь і ускладнень у разі виникнення конфлікту інтересів у процесі адаптації і використання телеформату у зарубіжній країні, сторони у договорі повинні визначатися з юрисдикцією держави, в якій в разі необхідності буде розглядатися спір.

Оскільки вітчизняна судова система майже не знайома з поняттям телеформату як аудіовізуального твору багато учасників воліють розбирати конфлікти в судах Швеції, Великобританії, Нідерландів та інших країнах [140]. Однак і за кордоном судова практика щодо телевізійного формату досі залишається нечисленною і суперечливою, що ускладнює процес вироблення правових позицій суду з даного питання, оскільки телеформат не охороняється жодним правовим актом у світі. Віднесення телеформату до виду аудіовізуального твору дозволить визначитися і з вимогами до адаптації телеформату у контексті дотримання відповідних положень законодавства щодо особистих немайнових та майнових авторських прав.

Через відсутність чіткого визначення правової природи телеформату у законодавстві та прагнення уникнути розголосу призводять до того, що більшість компаній намагаються не доводити спір до судового розгляду. Іноді питання досудового врегулювання конфлікту вирішується шляхом направлення претензійного листа організації, що порушила авторські права. В такому випадку правовласник може, користуючись своїм переважним становищем, диктувати

невигідні для порушника умови договору і завищувати ціну договору. Отже, відсутність визначення телеформату як виду аудіовізуального твору побічно впливає на успішність виготовлення та адаптацію нового телеформату і його попит на вітчизняному ринку.

Адаптація будь-якого телеформату потребує договірної оформлення з вимогою захисту не лише авторських, а й суміжних прав.

За відсутності законодавчого визначення телеформату ця прогалина має бути сьогодні усунена при укладенні відповідних договорів, у даному випадку у договорі на здійснення адаптації телеформату іноземного походження. До цього слід додати, що в Цивільному кодексі України відсутнє як визначення, так і зазначення права на адаптацію аудіовізуального твору. Це питання також вимагає свого вирішення на законодавчому рівні шляхом внесення доповнень до статті, присвяченої аудіовізуальним творам.

Встановлення режиму правової охорони на телевізійний формат тісно пов'язане з встановленням меж такої охорони. До елементів правового режиму, які встановлюють межі правової охорони, можна віднести:

- строк дії авторського права;
- територія, на яку поширюється правова охорона;
- перелік дій, які визнаються порушенням авторських прав на аудіовізуальний твір.

Однією з головних умов правової охорони телеформатів є *визнання телеформату об'єктом авторського права* із законодавчим встановленням терміну правової охорони на нього. Відповідно до ст. 446 Цивільного Кодексу України та ст. 28 Закону України «Про авторське право і суміжні права» *авторське право на твір діє протягом усього життя автора і 70 років після його смерті*. Проте, навіть за існуючої простоти строкового характеру дії авторського права, виникає потреба розглянути деякі важливі аспекти реалізації положень зазначеної норми закону, яка може діяти щодо телеформату.

Перший аспект пов'язаний зі строком дії правової охорони оприлюднених творів під псевдонімом (анонімних). Відповідно до п. 3ст. 7 Бернської конвенції

строк охорони таких творів закінчується через 50 років після того, як твір був правомірно опублікований. Законодавство України встановило інший термін. Так, відповідно до ст. 28 Закону України «Про авторське право і суміжні права» - строк дії правової охорони оприлюдненого анонімно або під псевдонімом твору становить 70 років з моменту першого правомірного оприлюднення).

Другий аспект визначення строку дії правової охорони стосується творів, створених у співавторстві. Майнові права інтелектуальної власності на твори, створені у співавторстві діє протягом життя співавторів і 70 років після смерті останнього співавтора. Проте таке положення для телеформатів можна буде порівняно легко застосувати лише до так званих неподільних сумісних творів, які створені у співавторстві як єдине ціле (про це вже йшлося в попередніх розділах цієї праці).

Третій аспект полягає в тому, що термін дії авторського права на аудіовізуальний твір, який визначається життям автора та 70 роками після його смерті, закінчується 1 січня року, наступного за роком, в якому мали місце зазначені вище юридичні факти.

До складу телевізійного формату, як зазначалося, входять не лише об'єкти авторського права, а й *об'єкти суміжних прав*: гра акторів, виконавці пісень, дубляжу тощо, майнові права яких відповідно до ст. 456 Цивільного Кодексу України охороняються протягом 50 років від дати першого запису виконання.

Для забезпечення стабільності цивільних правовідносин доцільно уніфікувати єдиний підхід до встановлення правової охорони, у тому числі й до строків правової охорони. Встановлення різних строків охорони об'єктів-елементів, що входять до складу телевізійного формату, може призвести до порушення прав не лише авторів а й суб'єктів суміжних прав (телестудій, продюсерів). Такої думки дотримується Бурлаков С. Ю. [24], який пропонує встановити єдиний строк правової охорони авторського права на аудіовізуальний твір та суміжні права. Дана пропозиція заслуговує на підтримку.

Поряд зі строком охорони майнових прав інтелектуальної власності законодавство містить і положення про строк охорони немайнових прав авторів.

Так, ст. 425 Цивільного Кодексу України встановлює, що особисті немайнові права інтелектуальної власності є чинними безстроково, якщо інше не встановлено законом.

Натомість у п.1 ст. 420 Цивільного Кодексу України до переліку об'єктів права інтелектуальної власності не входять аудіовізуальні твори. Тому вбачається необхідним внести до даного переліку об'єктів інтелектуальної власності і *аудіовізуальні твори*, у тому числі і телеформат.

У ч. 10 ст. 28 Закону України «Про авторське право і суміжні права» зазначається, що особисті немайнові права автора охороняються також безстроково. Слід зауважити, що Цивільний Кодекс України та Закон України «Про авторське право і суміжні права», визначаючи безстроковість немайнових прав, оперують різними поняттями.

Цивільний Кодекс України у п. 1 ст. 425 вказує на безстрокову «чинність немайнових прав», а Закон України «Про авторське право і суміжні права» – на «безстрокову охорону». Дані положення не суперечать одне одному, оскільки чинність прав автоматично тягне за собою правову охорону та виступає необхідною передумовою для ефективного захисту авторських прав. Проте дану термінологію необхідно уніфікувати.

Захист права інтелектуальної власності – це система правових засобів, які використовуються спеціально уповноваженими на це державними органами (органи виконавчої влади, адміністративні органи, суди) для захисту суб'єктивних прав на об'єкти інтелектуальної власності [78].

Як зазначалося, до складу телеформату входять різні самостійні об'єкти-елементи авторського права - такі, як сценарій, ескізи декорацій, графіка, музика тощо. Виходячи саме з цього, багато правовласників телеформатів вже сьогодні намагаються захистити свої права на телеформат як єдиний твір. Однак, в сукупності різноманітних елементів, що входять до телеформату нарівні з охоронюваними існують і неохоронювані, які в разі запозичення для телевиробника означатимуть часткове копіювання його формату.

Проблема окремого використання елементів з інших телевізійних телеформатів в межах України в сучасний період ще ніким не досліджувалася.

Тому, розглядаючи питання адаптації телеформату необхідно визначити, які саме об'єкти-елементи можуть піддаватися адаптації в межах законодавства.

Сценарій як об'єкт-елемент - це мистецький твір, головним власником якого виступає автор. Тому сценарій як об'єкт-елемент майбутнього телевізійного формату відноситься до об'єкта авторського права.

Однак при адаптації (купівлі іноземного телеформату) телеформату потрібно зробити переклад. Основне завдання автора адаптованої версії - переробити сценарій так, щоб він максимально повно і якісно представляв оригінал в іншомовному середовищі [221]. Цей процес містить в собі обробку смислового і стилістичного навантаження, а також коригування змісту тексту і спрощення складних лінгвістичних конструкцій. У деяких випадках мовні особливості можуть вплинути на сюжет твору в цілому.

«Біблія формату» як об'єкт-елемент регламентує умови зйомки, кількість об'єктів і персонажів, драматургічний розподіл серії на акти, вказує на обов'язкові смислові «гачки» у точках виходу на рекламу та багато іншого. По суті своїй - це розширений сценарний план з детально розробленими технологічними картами. Це більш повний об'єкт в якому містяться суттєві ознаки ряду компонентів, з яких складається майбутній телевізійний формат. *Тому «біблію формату» не можна вважати окремим об'єктом авторського права, оскільки її не можна відокремити від сценарного твору в цілому і використати її з іншою метою, ніж зйомка конкретного телеформату.*

Режисерський сценарій. Даний об'єкт також можна віднести до складових об'єктів телевізійного формату. Головна відмінність режисерського сценарію від інших літературних творів полягає в необхідності детального опису кожної сцени, сюжету формату з усіма компонентами: план, місце, час, послідовність тощо. Він більш обмежений у творчому плані, ніж сценарій телеформату. Творчий внесок режисера-постановника у створення телевізійного формату можливо оцінити лише за наявності готового телеформату.

Тому творчість телевізійного режисера (при створенні) телеформату розглядається не як створення самостійного об'єкту, він є ключовою фігурою в досягненні кінцевого цілісного результату. Відокремити результат його діяльності від твору в цілому неможливо, оскільки його творчий внесок є власне процесом, а не фіксованим результатом.

Така організуюча діяльність, безумовно, є творчою працею, тому відділити результат даної праці як окремий об'єкт-елемент від телеформату більшість фахівців вважає неможливим [121]. Слід констатувати, що при виробництві телевізійного формату творчість режисера проявляється у двох площинах:

- з одного боку, його діяльність вважається процесом, який неможливо відокремити від телевізійного формату, який вже є об'єктом охорони.
- з іншого боку, цей процес знаходить і об'єктивну форму вираження в режисерському телесценарії, який, власне, можна відділити від цілого телевізійного формату. Тому завжди існує об'єктивна можливість також самостійного його використання з врахуванням його особливої правової природи і умов набуття правової охорони.

Таким чином, режисерський сценарій - більш складний елемент за своєю формою, який входить до складу телеформату, він є самостійним об'єктом-елементом, який має правову охорону як частина аудіовізуального твору. Відповідно до положень п. 1 ст. 17 Закону України «Про авторське право і суміжні права», автором аудіовізуального твору визначається і режисер-постановник.

Отож, можна зазначити, що є певні технологічні особливості адаптації, так як матеріально-фінансові можливості в країнах різні, а від них залежить подальша якість ефірного відеоматеріалу. Наприклад, при виробництві на замовлення каналу ТНТ адаптованого серіалу «Щасливі разом» (Married ... with Children), що довгий час транслювався на одному з українських телеканалів (Новий Канал), оператор-постановник в одній з нічних сцен ретельно вибудовував світло в кадрі, намагаючись зробити картинку більш реалістичною, як в «великому кіно». Однак американські консультанти зупинили його, так як «ніч, на їхню думку, виходила

дуже достовірно., через це погано проглядалась дрібна міміка акторів» [73]. В результаті ситком ставав менш «умовним» і одночасно менш смішним. Більш того, дана сцена виділялася з усього відзнятого відеоряду і не вписувалася в стилістику, а також не узгоджувалася із загальним художнім задумом авторів. В результаті виробники погодилися з колегами, вирішивши, що «треба було знімати або все, або нічого».

Сюжет кадру з телевізійного формату, зафіксований у вигляді фотографії, короткометражного ролика, вже виступає як об'єкт-елемент, який може використовуватися в рекламі, в друкованих виданнях тощо. Такий сюжетний кадр є невід'ємною первинною ланкою створеного телеформату, а з іншого - самостійним зафіксованим зображенням (картинкою), тобто частиною об'єктивної форми вираження телевізійного формату.

Отже, до кадру з телевізійного формату слід застосовувати положення авторського права, які регулюють авторські правовідносини щодо фотографічних творів та творів, виконаних способом, подібним до фотографії.

Кадр як окремий об'єкт-елемент з телевізійного формату також має самостійне значення і є повноцінним охоронюваним об'єктом авторського права.

Частіше за все, при адаптації телеформату, саме іноземні консультанти, запрошений продюсер, рекомендують сюжет кадру для його подальшого використання в рекламі майбутнього телеформату.

Мистецтво актора. За рахунок мистецтва актора створюється характер персонажів у творі телевізійного формату, актор стає дійсним співавтором сценариста і режисера. Мистецтво актора не можна відокремити від сценарного твору в цілому.

Відповідно до ст. 449 Цивільного Кодексу України та ст. 35 Закону України «Про авторське право і суміжні права» акторська гра відноситься до «виконання», тобто є об'єктом суміжних прав. Творчий же внесок актора – це інтерпретація сценарної ролі.

Водночас, фіксація акторського виконання в телевізійному об'єктиві дає можливість відокремити індивідуальне специфічне виконання актора від

телевізійного формату. Тому, на думку автора, гра актора повинна також визнаватися самостійним охоронюваним результатом творчої діяльності об'єктом-елементом телевізійного формату.

Яскравим прикладом є адаптація телеформату компанією «ГудСторіМедіа» на замовлення телеканалу СТС американського ситкому під назвою «Як я зустрів вашу маму» (How I Met Your Mother). За кордоном він швидко завоював популярність у аудиторії завдяки винятковому гумору героїв і захоплюючого сюжету, а також 6 разів був удостоєний американської премії «Еммі» [7]. Однак в Росії місцева версія серіалу викликала неоднозначну реакцію глядачів, не досягнувши очікуваного високого рейтинга [151]. Більш того, незадоволені шанувальники оригінального серіалу створили сайт-петицію [144] із закликом її бойкотувати. В результаті ситком поступово з прайм-тайму перемістився на більш пізній час, а після показу 2-х сезонів його закрили. Виробники серіалу стверджували, що при переробці «намагалися зберегти атмосферу оригіналу, додавши до нього особливості російських характерів і обставин» [23], проте в результаті «закритою» адаптації формату вийшла невдала копія. Дія серіалу було фігурально «перенесено» з Нью-Йорка до Москви, але практично всі діалоги, гумор, а також сюжетні лінії не зазнали серйозних змін і, як наслідок, російською аудиторією не сприймалися. Згідно з коментарями в блозі, глядачі, порівнюючи обидва серіали, відзначили більш високий рівень акторської гри в оригіналі. В данній адаптації актори лише копіювали пластику, жести, міміку американських колег. В результаті герої втратили індивідуальність і не справили на глядача належного враження.

Музика до телевізійного формату може бути як оригінальною (написана спеціально для телеформату), так і неоригінальною (написана задовго до початку створення телеформату). Жанровим різновидом музики в телевізійних форматах можуть бути і пісні, створені спеціально для телеформату. Музика може звучати не лише безпосередньо в телевізійному форматі, а й окремо в різноманітних телепередачах. *Таке поширене використання підтверджує значення музики, створеної для телевізійного формату як самостійного об'єкта-елемента.*

При адаптації музична композиція може бути залишена оригінальною, або ж, згідно з договором може бути замінена локальною версією.

Назва телевізійного формату. Правова охорона надається не будь-якій назві, а лише тій, яка є оригінальною. Оригінальність назви телеформату повинна проявлятися у творчо-самостійному характері розташування слів та словосполучень або означати нестандартний, новий зміст назви, який потім розкривається у творі. *Таким чином, можна зробити висновок, що оригінальна назва телевізійного формату є самостійним об'єктом-елементом авторського права та може використовуватися окремо від самого телеформату.*

При адаптації телевізійного формату назва лишається оригінальною, проте, як правило її переклад теж адаптують під певну локацію, територію, звичаї та культурно-ідеологічні особливості сприйняття.

Творчі ж внески інших суб'єктів телевізійного формату, на відміну від гри актора, є менш помітними і виразними. До них слід віднести спецефекти, комп'ютерну графіку, декорації, костюми тощо. Ці складові мають, безумовно, творчий характер, а також самостійне значення. Для отримання правової охорони перелічені творчі результати можуть і повинні бути виражені лише в об'єктивній формі та мати властивість самостійного використання. Наприклад, можуть бути самостійно використані декорації та костюми для організації виставок музейних експозицій, карнавалів, тощо.

Всі ці елементи адаптуються під конкретну локацію показу телеформату згідно договору. Важливу роль в даному випадку відіграють звичаї, прийняті в тому чи іншому суспільстві, географія, історія, а також суспільна поведінка [73], властива більшості представників певної нації.

Проведений аналіз особливостей переробки зарубіжних телеформатів показав, що адаптація - складний процес, який зачіпає всі етапи виробництва програми. Він здійснюється з урахуванням фінансових та технологічних можливостей виробника і особливостей аудиторії. При виборі формату для локалізації не можна спиратися лише на критерій популярності твору за кордоном, оскільки формула «успішний формат = успішна адаптація» на практиці

не працює, так як існує ряд особливостей, які необхідно враховувати при переробці первинного продукту під місцеву аудиторію.

Головна проблема правової регламентації процесу адаптації полягає в тому, що договірна модель, яка використовується сторонами має виконувати роль адекватної правової форми, яка дозволяє створити похідний твір, базуючись на «біблії» телеформату, за умови дотримання обмежень щодо адаптації окремих елементів телеформату. На практиці правовласники, намагаючись захистити свої інтереси, для передачі прав на формати використовують традиційну правову модель а саме ліцензійний договір. Ліцензійний договір дозволяє створити похідний твір - телеформат, базуючись на «біблії» телеформату з урахуванням обмежень щодо адаптації окремих об'єктів-елементів телеформату при створенні похідного об'єкту. Умови використання оригінального телеформату способом адаптації будуть залежати від виду адаптації. Якщо звернутися до практики телевиробництва, то можна побачити, що право на «закриту» адаптацію - це більше, ніж тільки право на переклад сценарію і інших охоронюваних елементів (логотипу, назви) формату на іншу мову, а «відкрита» адаптація має на меті використання меншого обсягу правомочностей, ніж включає в себе переробка. Практика використання адаптованих телеформатів свідчить, що основні проблеми пов'язані власне не з переробкою, а з неправомірним запозиченням адаптованого формату. У зв'язку з цим основним способом її вирішення – підвищення ефективності правового захисту прав на телеформат. В цьому контексті не втрачає своєї актуальності проблема формування ІР суду в Україні.

Очевидно, що з її вирішенням найбільші виробники світового контенту будуть матеріально зацікавлені в подальшому розвитку ринку форматів в Україні. Це, швидше за все, стимулює і українських виробників до створення більш якісних програм, що в перспективі має сприяти подальшому зростанню професіоналізму в цій сфері і збільшення обсягу продажів вітчизняного контенту за кордон.

3.3. Зарубіжний досвід захисту прав на телеформат

Телевізійні формати за своїм способом виробництва є надзвичайно вразливими до плагіату. Тож не дивно, що за відсутності визначення телеформату на законодавчому рівні суди неохоче підтримують претензії щодо порушення авторських прав стосовно телевізійних форматів.

Проте телевізійний формат, як на вітчизняному, так і на міжнародному ринку залишається і буде в подальшому залишатися товаром, який має певне значення, характеристику і свою ціну [34, с. 55].

Відсутність чіткого розуміння механізму захисту телевізійного формату згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» призводить до збитків під час «перепродажу» телеформату, перешкоджає залученню значних інвестицій від європейських виробників. В той час як інвестори повинні мати впевненість у тому, що вони зможуть отримати прибуток від своїх інвестицій, що телеформат буде мати захист, як під час виробництва, так і під час використання готового продукту. Тому вже сьогодні деякі українські виробники телевізійних форматів намагаються увійти до міжнародної спільноти виробників телеформату для подальшого захисту їх продукту.

У квітні 2000 року невелика група виробників телеформатів зустрілася в Каннах, щоб обговорити створення міжнародного органу для боротьби з піратством щодо телеформатів. Група з питання протидії піратству звернулася до виробників з усього світу, щоб розробити єдиний механізм захисту форматів. На міжнародному рівні ця ідея була підтримана. В цьому ж році на європейському ринку індустрії форматів була створена вже міжнародна асоціація під назвою «FRAPA» [251].

Головна її мета - створити правову основу для захисту аудіовізуального твору (формату) для будь-якого виробника. Для оцінки економічного значення міжнародної торгівлі телеформатами асоціацією FRAPA було ініційовано наукове дослідження, відповідно до якого обсяг виробництва телеформатів становить близько 9,3 млрд євро [191, с. 62].

Українські митці успішно входять зі своїми ідеями, зі своїми розробленими телеформатами до світового ринку шоу бізнесу. Їхні роботи та ідеї також користуються великим попитом серед європейської аудиторії. Так наприклад, телеформат «Ревізор» був вже тричі перепроданий. Ось, що з цього приводу зазначає його продюсер: «Ми продаємо право один сезон використовувати бренд «Ревізор» в іншій країні. Або два сезони, або три. Цей бренд належить «Новому каналу». Так, існує таке поняття, як «біблія формату». Це, власне, - ідея і інструкція, як і що ми робимо. Ми цю «біблію» проекту написали і передали колегам з телеканалу «П'ятниця». Я бачу, що вони нею користуються. Але також вони в кожному сезоні отримують право переглянути наші програми і взяти звідти будь-які ідеї, які їм сподобаються. До речі, був прецедент, коли той же самий «Ревізор» був проданий в Казахстан.» [168].

У 2010 році «FRAPA» об'єднає свої зусилля з ВОІВ. Створюється єдиний міжнародний реєстр, до якого входить понад 1200 пропозицій зі створення телеформатів, де надаються переконливі докази щодо прав власності на окремо взятий твір [212].

Також створюється реєстраційна Інтернет служба (реєстр телеформатів). За останні п'ять років, такий «Інтернет реєстр» зареєстрував 300 телеформатів [212].

Міжнародна асоціація «FRAPA» разом із ВОІВ надають послуги щодо альтернативного вирішення спорів з проблем плагіату або несанкціонованого копіювання телевізійних форматів [213, с. 76].

На жаль, для багатьох виробників виступати позивачем, щоб відстояти свої права на телеформат, стає неможливим з фінансової точки зору. Судові витрати можуть бути для них не виправданими через відсутність чіткого правового механізму захисту телевізійних форматів. До того ж, українські суди (та й європейські також) неохоче підтримують претензії про порушення авторських і суміжних прав стосовно телевізійних форматів - навіть у тих випадках, коли таке порушення, явно є грубим. Тому більшість авторів та виробників телевізійних форматів намагаються сьогодні йти шляхом реєстрації своїх творів через реєстр

«FRAPA». Таким чином, в разі необхідності виробники завжди можуть отримати юридичну підтримку [213].

Реєстрація - це найкращий доказ авторства телеформату. В цьому випадку право на твір вже засвідчено третьою нейтральною стороною - *зберігачем*, який може виступати і посередником під час переговорів автора телеформату з виробником, щоб уникнути в подальшому фінансових витрат та втрати прав власності на телевізійний формат [245].

Посередник, в особі міжнародної асоціації «FRAPA», прагне врегулювати всі спірні питання, що виникають між авторами телеформатів і виробниками, без доведення справи до судового процесу. Очевидна перевага посередництва полягає в тому, що обидві сторони можуть продовжувати ділові відносини. «FRAPA» надає послуги не лише з питань правового захисту телеформату, а й допомагає розвивати стосунки з іншими виробниками, сприяє розвитку телевізійної індустрії.

Головна вимога міжнародної індустрії виробників телеформатів сьогодні - захист усіх форм права власності. Відсутність правових актів щодо захисту телеформатів змушує виробників встановлювати не формальні, а реальні правила. Міжнародна асоціація «FRAPA» зазначає, що найбільш ефективний шлях захисту телеформату – документувати та реєструвати кожен крок його розвитку [248, с. 14].

Скандали для українського телебачення не рідкість, але на міжнародний рівень вони виходять не надто часто. Нинішньої осені це все ж сталося: спір «Плюсів» і каналу «Україна», що виник через проекти «Маска» та «Маскарад», виявився таким гучним, що не обійшлося без втручання представників світового ринку. Обидва мовники боролись за право адаптувати хітовий корейський формат *The Masked Singer*, який в результаті дістався «Україні». «Плюси» ж придбали румунський формат *Mysteries in the spotlight*, що схожий на «Маску», але ключовими елементами все ж відрізняється. Проте, коли стрімко створене шоу «Маскарад» вийшло в ефір, «Україна», а пізніше й дистрибутор *The Masked Singer Fremantle* заявили, що румунського в ньому надзвичайно мало, а от

південнокорейського, навпаки, неприпустимо багато. До розгляду підключили FRAPA, і її експерти погодилися: проекти «Маскарад» і «Маска» схожі на 73%. «Плюси» цю обставину не те щоб оскаржили, але заявили, що ідентичність на 73% - ще не плагіат (за правилами FRAPA для цього потрібна схожість принаймні на 80%), та й дослухатися до думки організації їх ніщо не зобов'язує [18].

З одного боку, канал має рацію: FRAPA - не суд, а громадська організація і змусити когось дотримуватися своїх правил юридично не може.

Проте найбільш дієвим засобом у боротьбі з копіюванням форматів є піклування телевізійних компаній про свою репутацію, що має безпосередній вплив на їхні позиції на глобальному медіаринку [202, с. 48], і цей вплив щодня зростає.

Так, за словами Яна Селінгга співголови правління FRAPA і гендиректора датської компанії Missing Link Media, добре реноме для гравця форматної індустрії - така сама необхідність, як бездоганна кредитна історія у світі фінансів. Чим кращий контекст, в якому згадується ваше ім'я (або назва вашої компанії), тим вища ймовірність укласти угоду мрії, і навпаки. Тому роль FRAPA частенько набагато значніша за суд: так, рішення організації юридично ні до чого не зобов'язує, але його невиконання може призвести до того, що ніхто з представників ринку більше не захоче мати з порушником справи [43].

«Потрапити до «чорного списку» (дослівно - shitlist) FRAPA - куди більше покарання, ніж штраф за ухвалою суду. Виробникові, що вкрав формат, ніколи нічого не продадуть і нічого в нього не придбають», - стверджують в організації. А це означає, що й заробити у горе-виробника не вийде - ані на вкраденому форматі сьогодні, ані на справді оригінальному в майбутньому [43].

До речі, представники України у FRAPA теж є – у 2016-му до організації вступила група StarLightMedia [185], аби уникнути повторення ситуації з крадіжкою формату «Ревізор». А от «Медіа Групі Україна» для допомоги юристів FRAPA у спорі з «Плюсами» за «Маску» довелося вдаватись до посередництва Fremantle - інакше їхньої заяви організація навіть не розглянула б.

Fremantle – одна з організацій, що увійшла до FRAPA. Щойно компанія стає членом FRAPA, їй доступний цілий спектр послуг - від посередництва у переговорах із порушниками авторського права й аналізу проектів щодо плагіату до допомоги у складанні біблії формату й оцінки його ринкової вартості

Ціна питання за доступ до всіх цих благ не така вже висока - від 500 до 5 тис. євро на рік (залежно від розмірів обороту конкретної компанії). Є і дешевша альтернатива: лише за 30 євро кожен бажаючий може зареєструвати свій формат у FRAPA, не вступаючи до організації, - потім це стане вагомим доказом у потенційному розгляді [213].

Оцінюючи діяльність FRAPA заступник генерального директора StarLightMedia Анатолій Максимчук зазначав: «Формат - це комплексний об'єкт, який включає в себе елементи, що захищаються правом інтелектуальної власності. Тому його юридичний захист непростий. Тим більше, що в законодавстві він не виділений, як окремий об'єкт, що може бути захищений. При цьому весь світ розробляє, купує і продає телевізійні формати вже багато років. А так як значення телеформату - в його глядацької успішності, то спокуса скопіювати його під виглядом «просто ідеї» дуже велика. Тому гравці ринку й створили спеціальну асоціацію для реєстрації й захисту телеформатів. У юристів FRAPA є великий досвід роботи з таким комплексним юридичним поняттям як телеформат, який буде дуже корисний в нашій країні [170].

Суперечливість прав на телеформати виникає практично в усіх державах, у тому числі в США. Загальною причиною для всіх без винятку держав є невизнання телеформату як самостійного об'єкту правової охорони та захисту на законодавчому рівні.

Телевізійний формат вже з першого етапу - «народження нової ідеї формату» [222] потребує свого правового захисту як у державах європейського співтовариства, так і в США, не зважаючи на те, що ці держави мають більш досконале законодавство з цього питання, яке тим не менш вимагає свого удосконалення.

Аналізуючи досвід правової охорони телеформату у зарубіжних країнах можна зробити однозначний висновок, що основним вектором побудови ефективного механізму його правової охорони та першим кроком в цьому напрямі є визнання телеформату як об'єкта авторського права та різновиду аудіовізуального твору. Саме такий правовий підхід може вирішити спірні питання, щодо прав власності в телевізійній індустрії.

Сьогодні існує великий розрив між економічною реальністю в промисловості для телевізійного бізнесу, а саме ліцензованих форматів (в кілька мільярдів євро) та відсутності захисту цієї продукції від підробки, запозичення іншими виробниками.

Загальне бажання всіх працівників телевізійної індустрії полягає в тому, *щоб уряди могли забезпечити правові рамки для ведення прозорого бізнесу в телевізійній сфері, який повинен провадитися справедливо і ефективно*" [215, с. 321].

Хоча становище в цій сфері, особливо в США, не слід сприймати як катастрофічне. На даний час склалася практика дотримання законів та правил конкуренції, піклування про репутацію, але цього не досить для гарантування, захисту інтелектуальної власності [214, с. 953].

У 2005 році у США проводились дослідження проблем телевізійних форматів. Вони показали, що телевізійний формат посів центральне місце в сфері мовлення, що з точки зору вартості виробництва телеформату і його збуту є економічно вигідним виробництвом, яке потребує більш відкритої форми та правового захисту [220].

У ділових колах телевізійної індустрії "формат" вважається повсякденним терміном. Найбільш повна законодавча спроба дати його юридичне визначення виникла у Великій Британії в 1990 році в рамках перегляду законодавства [200]. Телеформат розглядався і визнавався як пропозиція, занесена в телевізійну програму у вигляді серії, що мала певний рівень оригінальності. Проте ця спроба завершилася невдачею, головним чином через масову критику виробників телеформатів [252, с. 9]. Тому, щоб зрозуміти, що таке телеформат з англо-

американського погляду, потрібно розглянути процес створення телеформату, який, виходячи з практики США можна поділити на чотири основні етапи:

1. Ідея програми. Досліджується ідея, подібність її з іншими форматами. За наявності подібності проводяться переговори з питань втілення ідеї у сценічний літературний твір з надання дозволу на використання його у виробництві телеформату чи продажу його [218, с. 327].

2. Створення телеформату на паперовому носії. Його обсяг має становити не більше як сімдесят сторінок. У ньому зазначаються відправні точки виробництва телеформату.

3. Розроблення бізнес-завдання для створення телевізійного формату. На цьому етапі створення телеформату будь-якого шоу додаються більш конкретні елементи. Ця фаза в США називається "формат програми". Він поєднує в собі безліч різних елементів. Деякі походять з «формату паперу» (правила, найменування, місце знаходження). Виробництво формату доповнюється елементами музики, сценографії, комп'ютерної графіки [220], і це вже дає можливість відтворити дану програму на різних територіях, у будь-якій державі.

4. Конкретне відпрацювання всіх епізодів. На цьому, заключному етапі розробляються епізоди шоу, засновані за форматом програми, які вже зняті і можуть транслюватися для широкого загалу.

З наведеного прикладу бачимо що підхід до створення телеформату в США мало чим відрізняється від існуючого в Україні.

Проте, так і не розроблено чіткі правила правового захисту форматів з двох причин.

По-перше - це відсутність розуміння самого процесу створення формату. Вищеописаний процес змушує суди розглядати "формати" як окремий продукт, на різних його етапах створення.

По-друге, можлива зовнішня схожість з іншими телеформатами, але тим не менше вони дуже різняться [216].

Отже, навіть на міжнародному рівні визнано, що юридичне визначення не може зосередитися лише на ідеї або на будь-якому іншому елементі формату,

оскільки таке визначення не відображає самої сутності формату в цілому, не відображає справжню його природу та цінність.

Телеформат передусім - це об'єкт творчого бізнесу, об'єкт маркетингу. Деякі елементи телеформату є стандартними, інші можуть бути унікальними. Деякі з них породжені зовнішніми факторами (наприклад, жанром або технологією), а деякі є суто авторською розробкою для конкретної аудиторії. Значення і цінність формату залежать повною мірою від кожного окремого елемента, але, в основному, полягає у поєднанні цих елементів, що дає можливість створення єдиного образу, досягнення конкретної мети. (Наприклад, розкриття якогось конфлікту чи висвітлення аспекту людської поведінки) [218, с. 320].

Ринкові відносини щодо формату паперу в більшості своїй вибудовуються між автором формату та виробничою компанією («виробником»). Виробник може бути представлений різними організаційними формами і включати в себе різні за розміром компанії: будь то великі мережі (мовники) чи невеликий канал, чи незалежна виробнича компанія. Незалежні виробничі компанії є третьою стороною в творчому процесі. Їх основне завдання - виробляти і розвивати програму відповідно до контракту з мережею або станцією, яка буде згодом виконувати функцію мовника [9].

Такі компанії завжди намагаються продати виготовлені формати незалежним станціям кабельних і супутникових мереж. Прикладом таких компаній на міжнародному ринку виробництва і розробки форматів є компанії Fremantle, Small World, ITV Studios, Red Arrow, Keshet International, All3media, A+E Networks, Global Agency та ін. При цьому виробники намагаються виконувати дві важливі функції.

Перша, комерційна функція. Мережі та виробничі компанії мають професійні знання та досвід, необхідні для сортування через постачальника «паперових форматів», щоб вибрати такі формати, які підходять для комерційного розвитку.

По-друге, виробники мають інформацію і ресурси, необхідні для наступного кроку в цьому процесі, тобто, паперовий формат втілити в формат програми. У цих умовах небезпека присвоєння інтелектуальної власності формату, який ще перебуває на паперовому етапі, існує як на горизонтальному рівні (інші автори завжди намагатимуться претендувати на формат, як на свій власний), так і на вертикальному (від власників виробничих підприємств).

Автор же формату може забезпечити охорону своїх матеріалів: на горизонтальному рівні переважно через законодавство щодо комерційної таємниці але вже на вертикальному рівні відносин виробник вимагає розкриття інформації і, таким чином, у автора формату шанси на захист своїх авторських прав значно знижуються. Відтак автор змушений вступати в додатковий переговорний процес з виробником щодо питань з поступового розкриття інформації.

Переговорний процес з питань розкриття інформації (сценарію, «біблії формату» й т.д.) - це складний процес, особливо якщо напрацювання автора перебувають на етапі неопублікованого формату. Сторони переговорів повинні подолати невизначеність, проявити витримку, відчувати моральну небезпеку, врахувати запит ринку та обсяг витратної частини виробництва формату. Усі ці фактори впливають на сам процес переговорів. Під час переговорів автор завжди зіштовхується з необхідністю оприлюднення інформації про майбутній формат, і чим більше ступінь її розкриття тим більше втрачається контроль над форматом, а разом з тим - ринкова ціна на нього.

Отже, лише фахівцям під силу надати інформацію виробнику так, щоб викликати в нього зацікавленість що до майбутнього формату [233, с. 75]. Такий принцип переговорів більш відомий, як Paradox Error.

Paradox Error представляє процес переговорів «грою». Такий формат переговорної угоди відомий як поступове розкриття інформації, де чітко простежується небажання обох сторін зробити перший крок. Якщо автор формату розкриває свою інформацію першим, виробник отримує її без будь-яких витрат і вже не має стимулу зробити автору вигідну для нього пропозицію навіть якщо

продукт є бажаним. Можливо, виробник заявить, що подібний формат компанія вже розробляє самостійно. Інакше кажучи, сторони несуть додаткові попередні "інформаційні витрати" вже на рівні переговорів [221].

Це особливо стосується ще невідомих авторів, які меншою мірою можуть спиратися на свою репутацію, яка підтверджує якість їх роботи, крім того, що вони мають обмежений доступ і до самих виробників.

Така сама проблема простежується в кіноіндустрії щодо сценаристів. Проте слід наголосити, що основна відмінність тут полягає в тому, що кіносценарії є визнаним твором і знаходяться під захистом авторського права, тоді, як телевізійні формати не є самостійним об'єктом охорони.

Дуже цікавий досвід щодо захисту інформації про майбутній телеформат напрацьований у США.

Перший спосіб - це використання договірних інструментів про нерозголошення інформації [29, с. 10] стосовно формату, який розглядається вже на початковому етапі переговорів. Перевага автора формату полягає в тому, що якщо виробник підписує угоду про конфіденційність до вивчення запропонованого контенту формату, автор потенційно може зупинити процес виробництва, стверджуючи що виникла крадіжка його формату.

Великі виробники, як правило, відмовляються підписувати подібні угоди, особливо щодо незапланованих телеформатів. У багатьох студіях, щоб запобігти судовим процесам, впровадили жорстку політику, щодо недопущення незапрошених співробітників до присутності на переговорах.

Переслані на розгляд авторами твори виробники часто просто викидають, подрібнюючи за допомогою шредера [235, с.1], знімаючи з себе будь-які зобов'язання щодо причетності до авторських матеріалів, навіть при розумінні, що дані матеріали в кінцевому рахунку будуть обрані.

У такому разі між сторонами виникає суперечка про зобов'язання щодо оплати. Вирішення спорів має два шляхи. Перший шлях - під заголовком «судові рішення».

Другий - це мотивація підписання угод. Основним спірним питанням виступає вартість контракту. Виробники зазвичай є частиною створених організацій з наявними юридичними послугами, зокрема, з послугами адвокатів. Тому вартість загального контракту для авторів є порівняно невеликою. Самі ж автори, часто мають набагато менший доступ до юридичного супроводу, проте вони об'єднуються в професійні групи, такі, наприклад як Гільдія письменників Америки (WGA), Ця професійна асоціація поділяється на WGA Сходу і Заходу, надаючи своїм членам можливість зареєструвати письмові матеріали з метою підвищення їх потенціалу для юридичного захисту. Проте, це стосується лише сценарію та й на початковому етапі, коли автор і рівень його таланту невідомі, визначити значущість продукту досить складно [244, с. 300].

Виробники можуть відмовитися від формату або прийняти його і домовитися про його вартість. У цьому разі може виникнути ще спокуса: недоплатити автору за даний формат або зробити спробу привласнити формат. На спробу привласнення формату автор може відповісти правовими заходами щодо виробника. Водночас виробник також піддається ризику, інвестувавши немалі кошти у виробництво формату. Адже автор може зробити повторний продаж формату компанії, яка здатна випустити продукт на ринок раніше [245].

Виробник також може наразитися на небезпеку бути переслідуваним автором або конкуруючим виробником. У виробника, крім остороги щодо судового позову, є ще потенційне побоювання за втрату репутації, що може безпосередньо впливати на майбутні доходи. З огляду на конкурентний характер ринку, автори, які обізнані у ненадійності виробника як партнера, просто перестають звертатися за його послугами.

Безумовно, що привласнення ідей на медіа ринку вважається найгіршою справою. В шоу-бізнесі високо цінуються особисті стосунки, які мають життєво важливе значення, відносини між студіями-виробниками.

Ще одна запорука чесної співпраці виробника і автора формату - це висока взаємозалежність учасників цього ринку. Виробники об'єднуються і співпрацюють з професійними спілками, такими як WGA і AMPTR [221]. Чим

успішнішим є телеформат, тим більше людей можуть виявити не законне привласнення чужого формату, а це вже загроза втрати рейтингу серед глядачів.

Хоча випадки привласнення чужих форматів серед виробників, на превеликий жаль, трапляються, вони не є чисельними.

Ще один спосіб зменшення ризику втрати свого телеформату на етапі продажу виробнику - це можливість скористатися допомогою спеціалізованого агента. Залучення агентів є бажаним під час розгляду угод, проведення переговорів. Агент збирає більше інформації про виробника, готує пакет захисних документів. Виробники ж значною мірою покладаються на агентів у пошуках нових ідей, на їх здатність виявити саме ту ідею, яка потрібна виробнику. Крім того, статки агента ґрунтуються на його репутації. Маєш гарну репутацію - маєш замовлення, відтак маєш роботу. Тому агент, якщо він прагне бути довгостроковим гравцем на ринку не зацікавлений вводити в оману своїх клієнтів.

Крім того, залучення агента забезпечує автора додатковою опцією відновлення прав у разі присвоєння формату чи його окремих елементів сторонніми особами. До того ж агент як професійний промоутер сприяє просуванню мало відомих авторів. І, нарешті, агент завжди вдається до договірної форми - як для професійних авторів, так і для і аматорів [233].

Однак, в більшості своїй автори формату, не в змозі просувати і розробляти формати так ефективно, як спеціалізовані мережі або виробники. У них бракує, як правило, не тільки необхідного капіталу, а й навичок і комплексних знань, досвіду, а також обладнання, необхідного для розробки і комерціалізації шоу. Таким чином, більшість авторів обирають договірну форму співпраці з виробниками і діють відповідно до контракту [213].

Ще однією формою вирішення питання права власності є вертикальна інтеграція. У більшості випадків, коли у авторів бракує фінансових ресурсів, інтеграція виробництва стає залежною від виробничої компанії. За такої моделі продюсер працює з групою людей, які відповідають за формат, контролюють процес і відмовляються від будь-яких небажаних форматів, а також прикладають зусиль щодо зниження витрат. Ця модель вертикальної інтеграції на сьогодні є

дуже поширеним явищем у телевізійній галузі. Багато телевізійних проектів здійснюються співробітниками компанії, приблизно однакова кількість виробляється продавцями і постачальниками, будь то незалежні виробники або виробничі компанії [211].

Головна форма захисту інтересів авторів телеформатів, які вважають, що їх права були порушені, - це звернення до суду. Автори звертаються до суду з метою повернення істотних витрат, понесених під час переговорів. Втім сам формат, як такий або права на нього при цьому, як правило не визнаються [192].

Наприклад, автор телеформату ознайомлює зі своєю ідеєю виробника в усній або письмовій формі, в результаті переговорів отримує відмову. Проте, згодом виявляється, що зацікавлена особа використала цю ідею без будь-якої компенсації автору. За таких обставин суди намагаються захистити права автора. Оскільки телеформат є більш реальною формою творчості, ніж просто ідея, судді під час ухвалення рішень вдаються до перевірки: новизни, конфіденційності наданої інформації, оригінальності, укладених договорів [242, с. 19].

Як уже неодноразово підкреслювалося, сьогодні не існує жодної країни світу, де розроблений чіткий алгоритм забезпечення повного захисту прав інтелектуальної власності на телеформат. Під час захисту телевізійного формату в багатьох державах часто виникає велика кількість проблем через недосконале законодавство.

Кожен формат є унікальним об'єктом, з унікальним змістом та формою, яка приводить авторів і виробників щоразу до нової юридичної ситуації. Тому захист телеформатів залишається проблемним питанням саме з причини відсутності конкретизації визначення телеформату, його складових об'єктів елементів.

Отже, більшість питань із захисту прав власності на телеформат розглядаються в кожній державі по своєму, але в цілому проблема не вирішується.

Отож, враховуючи стрімкий технологічний розвиток у телеіндустрії, вже сьогодні конче необхідно вирішити питання щодо визначення терміна «телеформат» і його правового захисту.

Необхідність захисту телеформату як окремого об'єкта авторського права впливає з ряду типових обставин:

Перша, - як на етапі виробництва, так і під час демонстрації на телевізійних каналах, виникають всі можливості використати розкриту інформацію про телеформат в особистих цілях шляхом «крадіжки», щоб перейняти ідею без будь-якої оплати.

Друга. Під час передачі в ефір або публікації для широкого загалу виробленого телеформату можливо використати готовий телеформат для виготовлення власного на тій самій основі – тобто, «крадіжка» чужої ідеї, чужої роботи.

Ще одна типова ситуація лежить в економічній площині. Ринок телевізійних форматів передбачає немалі прибутки, зокрема на основі мінімізації ризиків, пов'язаних з виробничими витратами, особливо якщо проект телеформату прогнозує успіх протягом кількох років, коли успішний проект телеформату ще обіцяє додатковий прибуток і на міжнародному ринку. Для популяризації таких проектів проводяться торговельні ярмарки, де учасники збираються щорічно.

Покупець (замовник) купує ліцензію на виробництво телеформату, який вже має певну популярність в іншій державі, для подальшої адаптації його на своєму національному ринку [213].

Серед країн членів ЄС, провідними щодо річного обігу виробництв телеформатів є Німеччина, Франція та Великобританія.

Телеформати довели свою комерційну цінність, але на питання щодо поширення захисту авторських прав на ці продукти не можна дати однозначну відповідь.

Наприклад Верховний суд Голландії розглянув позов щодо авторських прав на телеформат «Вижити!» в порівнянні з шоу «Big Brother» («Великий брат» (англ. Big Brother) - формат телевізійних реаліті-конкурсів, створений голландським продюсером Джоном де Модем. Шоу в цьому форматі вперше з'явилося в 1999 році на нідерландському телебаченні, а в подальшому виходило в

більшості країн Європи, а також в Аргентині, Австралії, ПАР і США. Учасники шоу живуть в спеціально побудованому будинку, відгородженому від зовнішнього світу, в той час як їх дії безперервно відстежуються за допомогою телевізійних камер і мікрофонів) і визнав, що формат «Вижити!» захищений авторським правом і не має жодних порушень щодо формату «Big Brother» [252].

Німецький Федеральний суд з подібного питання у справі "Kinderquatsch" Міт Майкла прийняв рішення, що телеформат не може бути захищений авторським правом. Згідно рішення телеформатом була просто книга у вигляді інструкції, де пояснювалося, як сформулювати або висловити ідею. Отже, що вона не є результатом творчого процесу [246].

Такі відмінні рішення із захисту авторських прав щодо телеформатів, які є на європейському ринку, виникають через відсутність чіткого визначення самої суті телеформату. Невизначеність правового статусу телеформатів перешкоджає вільному обігу телеформатів в рамках ЄС. Європейське законодавство у сфері авторського права, дія якого поширюється на 28 держав-членів, не містить єдиного визначення телеформату. Тому комерційні компанії мають справу з різними законами про авторське право окремо взятої країни.

Навіть якщо європейське законодавство щодо авторського права, і вважається, на думку окремих науковців, широко узгодженим між всіма країнами - членами ЄС, як було вже зазначено раніше, то насправді саме захист телеформатів залишається проблемним питанням.

Для забезпечення узгодженості щодо захисту телеформату необхідний «зворотний зв'язок», діалог стосовно інтересів та поведінки зацікавлених сторін. Саме він може допомогти обрати оптимальний шлях захисту телеформату авторським правом з урахуванням інтересів усіх учасників ринку.

Опитування, яке проводилося організацією FRAPA в 2011 році для науково-дослідницького проекту НІГ «Поширення культурних цінностей» в галузі досліджень «Інтернет політики і управління» серед учасників ринку форматів - як для телебачення, так і для реклами було спрямоване на з'ясування думки щодо необхідності захисту авторських прав. Воно охоплювало переважним чином

зацікавлені сторони в усіх країнах ЄС, будь то творчі працівники, виробники, дистриб'ютори, користувачі або повторні виробники, що адаптують телеформат під свій регіон

Опитування засвідчило, зокрема, невизначеність, правові розбіжності всередині ЄС: *«що зацікавлені сторони мають неоднозначні уявлення щодо захисту авторського права на телеформат, але всі вони впевнені в необхідності такого захисту, прийняття закону, який би передбачав захист телеформату. Особливо автори і виробники телеформатів наполягають, щоб авторське право поширювалося не тільки на вже створенні телеформати, а й на виробничий процес нового формату. Тобто, захист не лише "нової роботи", а й адаптованих варіантів. Це означатиме, що правовласники зможуть заборонити незаконне копіювання свого телеформату на будь-якому етапі. Своєю чергою автори можуть бути вільні у копіюванні лише окремих елементів з існуючих телеформатів»* [241].

Культурний розвиток громадян стрімко зростає і не тільки в Європі чи США, а також і в Україні. Отже, змінюється і сприйняття авторського права, зумовлене бажанням збалансувати інтереси всіх учасників, зокрема при створенні телеформатів.

Отож, виявлені типові обставини, які існують в Україні, країнах ЄС, США та Великобританії, що обумовлюють потребу у розбудові механізму охорони та захисту телеформату на міжнародному рівні. Такою обставиною, насамперед, є можливість використання розкритої інформації про телеформат на етапі його виробництва та подальшого незаконного використання. Доведено, що формування уніфікованого підходу до визначення правової природи телеформату, встановлення кола суб'єктів авторського права на телеформат, підстав виникнення авторського права на телеформат та межі реалізації цього права передбачає прийняття спеціального міжнародного нормативного акту або відповідних роз'яснень ВОІВ.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження механізму правової охорони телеформату як об'єкту авторського права на основі положень доктрини цивільного права, права інтелектуальної власності, у тому числі і авторського права, національних та міжнародних законодавчих актів, європейської практики, Угоди про асоціацію України з ЄС, Угоди ТРІПС, а також правозастосування у сфері захисту прав інтелектуальної власності на телеформат в Україні та зарубіжних країнах, сформульовано наступні основні висновки відповідно до поставлених мети і завдань дослідження:

1. Виявлено, що національне законодавство та законодавство зарубіжних країн, міжнародні акти в сфері права інтелектуальної власності, у тому числі авторського права, в частині створення ефективної системи правової охорони телеформату як об'єкту авторського права до сьогоднішнього часу не має єдиної концептуальної основи, така система досі залишається вразливою, а існуючі підходи до визначення правової природи телеформату в однаковій мірі тяжіють як до авторського права, так і до права промислової власності.

2. Доведено, що телеформат є видом аудіовізуального твору. Ознаки, що характеризують телеформат, можливо умовно поділити на три групи. Першу групу складають ознаки, притаманні будь-якому твору як об'єкту авторського права - творчий характер та об'єктивна форма вираження. Другу групу утворюють ознаки, притаманні аудіовізуальному твору: 1) наявність серії зафіксованих та пов'язаних між собою кадрів (зображень) чи аналогових або дискретних сигналів; 2) наявність візуального ефекту руху; 3) використання відповідних технічних засобів; 4) призначення для зорового та слухового сприйняття; 5) є результатом діяльності колективу авторів та носить колективний характер створення. До третьої групи належать особливі ознаки, що у своїй сукупності притаманні саме телеформату: 1) являє собою сукупність різноманітних відомостей і матеріалів, які визначають творчу концепцію; 2) містить шаблон для відтворення; 3) призначений для багаторазового відтворення

різноманітними засобами; 4) є проектом готовим до локальної адаптації (телеформат може неодноразово змінюватися під впливом національних особливостей, притаманних різним державам та з урахуванням інтересів аудиторії). Відмінність телеформату від телевізійної програми полягає в тому, що трансляція останньої не має властивості до адаптації, оскільки побудована, головним чином, на технічних, національних елементах, які не можливо замінити або адаптувати.

3. Визначено, що телеформат - це складний об'єкт телевізійного виробництва, об'єкт авторського права, являє собою сукупність певних елементів, як охоронюваних, так і неохоронюваних, що утворюють його внутрішню структуру, комбінація яких є характерною саме для даного телеформату та яка надає йому здатності до ідентифікації серед інших подібних об'єктів. Об'єктивною формою вираження телеформату є його аудіовізуальне відображення (зображення) на будь-якому екрані, отримане шляхом відтворення відповідними засобами при застосуванні технічних пристроїв. Телеформат органічно поєднує в собі як результати творчої діяльності, так і результати утилітарного (не творчого) характеру, при цьому поєднання творчих результатів не утворює збірку творів.

4. Обґрунтовано, що ознака телеформату як колективного твору є ключовою і визначальною для виявлення не лише його сутності, а й встановлення та координації правових зв'язків між елементами, що становлять його внутрішню структуру. Доведено, що ознака «колективності» телеформату проявляється у поєднанні в єдиному об'єкті різних результатів творчої, технічної та організаційної (продюсерської) діяльності, з одночасним поєднанням різних об'єктів, правова охорона яких здійснюється нормами різних інститутів права інтелектуальної власності, характеризується різним правовим режимом з одночасною неможливістю вилучення хоча б одного з елементів, що входять до його складу. Завдяки цьому телеформат набуває якості самостійного, цілісного об'єкта цивільного права, внутрішня структура якого характеризується таким

поєднанням його елементів, яке надає йому нової якості, що є основою його ідентифікації.

5. Визначено, що окремі елементи телеформату можуть отримувати самостійну правову охорону як нормами авторського права (зокрема сценарій, оригінальна назва телеформату, оригінальна система образів (персонажів), оригінальні персонажі), так й поза межами авторського права. Наприклад, назва телеформату, за умови дотримання вимог закону, може набути правової охорони як торговельна марка.. Відомості, що містяться у «біблії телеформату» про процес виробництва телеформату згідно зі сценарієм, про технологію виробництва для подальшого його використання є інформацією, що за певних умов може отримати правову охорону як комерційна таємниця. Водночас така правова охорона окремих елементів внутрішньої структури телеформату не замінює його охорони як цілісного об'єкта авторського права, а може слугувати додатковою гарантією охорони та захисту телеформату у разі виникнення конфлікту інтересів, що вимагає вирішення у судовому порядку.

6. Виходячи зі складності структури телеформату як колективного твору та стадійності процесу його створення, обґрунтовано, що суб'єктний склад телеформату визначається колективом авторів, які своєю творчою діяльністю створюють телеформату. Доведено, що базуючись виключно на класичному розумінні співавторства визначити склад суб'єктів, які мають авторське право на телеформат можливо лише на перших стадіях створення телеформату, включаючи «Біблію телеформату», які не характеризуються створенням кінцевого продукту – телеформату як виду аудіовізуального твору. Учасниками заключної стадії створення та використання телеформату, як кінцевого продукту, є продюсер, або організація мовлення, які творчого внеску у створення телеформату не вносять, але без участі яких результат творчої діяльності не зможе втілитися у кінцевий продукт, придатний до використання – телеформат як вид аудіовізуального твору. Саме вони беруть на себе усі фінансові та організаційні ризики і переважно набувають майнових авторських прав на кінцевий продукт на відміну від авторів, які мають відповідні права на окремі елементи внутрішньої структури

телеформату та можуть передавати майнові права на результати творчої діяльності.

7. Визначено, що законодавство України не містить єдиного визначення поняття «продюсер» та по-різному визначає його функції та сферу діяльності. Наявні колізії та прогалини існують не лише на рівні вертикальної ієрархії актів (ЦК України та спеціального законодавства у сфері авторського права), але й горизонтальної (неузгодженість між Законом України «Про авторське право і суміжні права» та Законом України «Про кінематографію»), породжують істотні проблеми в процесі захисту прав інтелектуальної власності на телеформат. Обґрунтована доцільність вирішення цієї проблеми шляхом внесення змін до Закону України «Про авторське право і суміжні права» та запропоновано наступне визначення терміну «продюсер - це особа, яка здійснює організацію та/або забезпечує фінансування створення та/або використання твору, бере на себе комерційні ризики та несе відповідальність за реалізацію твору».

8. На підставі дослідження законодавства у сфері авторського права та практики його застосування доведено наявність різних підходів до тлумачення змісту поняття «адаптації твору» та його співвідношення із змістом поняття «переробка твору». Доведено, що використання твору шляхом адаптації є пристосуванням твору до потреб певної аудиторії, соціально-політичних, національно-культурних та інших чинників, що існують у конкретному суспільстві і впливають на сприйняття твору при його публічному використанні. За своєю суттю таке використання може бути позбавлене творчого елементу, не призводить до появи похідного твору, не бути підставою для виникнення авторства на адаптований твір, межі адаптації не торкаються сутнісних елементів твору. На відміну від адаптації, що носить технічний характер, творча переробка твору призводить до появи похідного твору, який створений завдяки творчій діяльності автора переробки, є об'єктом авторського права, а його створення породжує авторство, за умови дотримання прав автора, твір якого зазнав переробки. Водночас, адаптація й переробка мають спільні риси, що призводять до помилкового їх ототожнення – внесення змін до оригінального твору не його

автором/авторами, можуть бути орієнтовані на певну аудиторію або враховувати певні національні особливості.

9. Виявлені типові обставини, які існують в Україні, країнах ЄС, США та Великобританії, що обумовлюють потребу у розбудові механізму охорони та захисту телеформату на міжнародному рівні. Такою обставиною, насамперед, є можливість використання розкритої інформації про телеформат на етапі його виробництва та подальшого незаконного використання. Доведено, що формування уніфікованого підходу до визначення правової природи телеформату, встановлення кола суб'єктів авторського права на телеформат, підстав виникнення авторського права на телеформат та межі реалізації цього права передбачає прийняття спеціального міжнародного нормативного акту або відповідних роз'яснень ВОІВ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азбука авторского права / пер. с англ. В. В. Тарасовой; вступ. ст. Б. Д. Панкина. Москва: Юридическая литература, Les Presses de UNESCO, 1982. 104 с.
2. Аврамова О. Авторський договір: поняття, класифікація та особливості оформлення. *Мала енциклопедія нотаріуса*. 2015. № 5 (83). С. 199–204.
3. Аксютіна А. В. Продюсерська діяльність як предмет цивільно-правового договору у сфері інтелектуальної власності. *Митна справа*. 2014. № 1 (91). С. 25.
4. Аксютіна А. До питання визначення категорії «Продюсер». Міжнародна та національна безпека: теоретичні і прикладні аспекти: зб. тез V міжнар. наук.-практ. конф., (м. Київ, ДДУВС, 12 березня 2021 р.), 2021. С. 45-47.
5. Аксютіна А. В. Класифікація продюсерських договорів. *Актуальні проблеми держави і права*. 2014. № 73. С. 310–315.
6. Альманах цивілістики: збірник статей. Вып. 3. / под ред. Р. А. Майданника. Київ: Алерта; КНТ; Центр учебной литературы, 2010. 332 с.
7. Американцы узнали, «Как я встретил вашу маму»: сериал закончился на 208-м эпизоде. *НаканунеTV*. 2014. Апр., 1. URL: <http://link.ac/2T6s4> (дата зверненн 00.00.00).
8. Андрейцева О. Б. Цивільно-правові способи захисту прав на об'єкти промислової власності: дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03. Київ, 2009. 221 с.
9. Андрусів У. Б. Цивільно-правова охорона прав інтелектуальної власності на програми (передачі) організацій мовлення в Україні: автореферат дис. к. ю. н.: 12.00.03. Київ, 2013. 20 с.
10. Андрусів У. Б. Правова охорона прав інтелектуальної власності на програми (передачі) організацій мовлення в Україні: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2014. 176 с.
11. Антимонов Б. С. Авторское право / Б. С. Антимонов, Е. А. Флейшиц. М.: Юридическая литература, 1957. 280 с.

12. Афанасьєва К. Продюсер в аудіовізуальному бізнесі: правові аспекти діяльності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2011. № 2. С. 47–53.
13. Базилевич В. Д. Інтелектуальна власність: підручник. Київ: Знання, 2006. 431 с.
14. Бажанов В. О. Договірні правовідносини в авторському праві України: монографія. Львів: ПП Сорока Т. Б., 2014. 176 с.
15. Бахновська І. П. Особливості укладення договору із власниками авторських прав. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Юридичні науки»*. 2018. Вип. 2. Т. 1. С. 48–51.
16. Бен Холл: что такое телевизионный формат и почему умирают креативщики. 2013. Май, 28. URL: <http://link.ac/2oXS0> (дата звернення 14.06.21).
17. Бернська конвенція про охорону літературних і художніх творів: міжнародний документ від 24.07.1971 р. *Офіційний вісник України*. 2007. № 75. С. 2809.
18. Белікова А., Сидоренко С. А судді хто? Що таке FRAPA. *Media Business Reports*. 2020. URL: <https://mbr.com.ua/uk/news/analytics/3982-a-sudi-kto-cto-takoe-frapa-i-pocemu-ei-pod-silu-rassudit-plyusy-i-ukrainu-v-voprose-plagiata-teleformatov> (дата звернення 16.07.21).
19. Бентли Л., Шерман Б. Право интеллектуальной собственности: Авторское право / пер. с англ. В. Л. Вольфсона. СПб.: Издательство «Юридический центр Пресс», 2004. 535 с.
20. Бойцов И. А. Аудиовизуальное произведение во французском и российском праве. *Адвокат*. 2016. № 5. С. 65–72.
21. Бондаренко С. Колективне управління правами суб'єктів авторського права і суміжних прав — невід'ємний елемент сучасної системи охорони прав інтелектуальної власності: матеріали щорічної конференції Асоціації правників України. Київ, 2004. С. 75-88.

22. Бузовська Н. Фотографічний твір та кадр як складові кінематографічного твору: порівняльно-правовий аналіз. *Юридичний вісник*. 2013. № 3. С. 145–148.
23. Блог пиар-менеджера компанії «ГудСториМедиа» И. Семёнова, где он во время производства сериала писал последние новости, отвечал на вопросы и комментарии пользователей. URL: <http://link.ac/2oY22> (дата звернення 02.08.21).
24. Бурлаков С. Ю. Кінематографічний твір, як об'єкт права інтелектуальної власності: дис. ... канд. Харків, 2008.
25. Вахонєєва Т. Елементи та порядок укладення авторського договору. *Теорія й практика інтелектуальної власності*. 2016. № 5 (91). С.18–28.
26. Веліканова М. Підходи до розподілу договірних ризиків. *Підприємництво, господарство і право*. 2018. № 5. С. 14.
27. Великий тлумачний словник сучасної української мови з додат. і допов. / уклад і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. С. 939.
28. Вовк О. Б. Об'єкти і суб'єкти фотографування у контексті авторського права. *Вісник національного ун-ту «Львівська політехніка»*. Серія: Інформаційні системи та мережі. Вип. 653. Львів, 2009. С. 54–61.
29. Гаврилов Э. П. Защита частным правом секретов производства и информации, составляющей коммерческую тайну. *Патенты и лицензии*. 2015. № 4. С. 10–19.
30. Гаврилов Э. П. Советское авторское право. Основные положения. Тенденции развития / Э. П. Гаврилов. Москва: Наука, 1984. 222 с.
31. Гаврилов Э. П. Комментарий к закону об авторском праве и смежных правах. Судебная практика. М.: Издательство «Экзамен», 2003. 352 с.
32. Гаврилов, Э. П. «Формат» аудиовизуального произведения и некоторые вопросы права интеллектуальной собственности. *Юридическая практика*. 2017. № 4. URL: <http://отрасли-права.рф/article/22863> (дата звернення 11.03.20.).

33. Галич О., Назарець ., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича., 4-е вид, стереотип. К.: Либідь, 2008. С. 144.
34. Гембара О. Ю. Ціна як істотна умова господарського договору. *Науковий вісник публічного та приватного права*. 2016. № 3. С. 55–58.
35. Господарський кодекс України: Закон України від 16.01.2003 р. № 436–IV. *Відомості Верховної Ради України*. 2003. № 18, 19–20, 21–22.
36. Горчаков А. В. Правовая природа формата аудиовизуального произведения: дисс. ... канд. юрид. наук: 12.00.03 / Рос. гос. акад. интеллектуал. собственности. Москва, 2013. 142 с.
37. Грабовська Г. М., Белуга Ю. М. «Ноу-хау» й «комерційна таємниця»: співвідношення понять. *Порівняльно-аналітичне право*. 2016. № 1. С. 98–100.
38. Гришаев С. П. Интеллектуальная собственность: учеб. пособие / С. П. Гришаев. Москва: Юристъ, 2004. 238 с.
39. Гумений Р. В. Торговельна марка та комерційне (фірмове) найменування як об'єкти інтелектуальної власності та їх правовий захист. *Актуальні проблеми держави і права*. 2011. № 58. С. 424–429.
40. Дахно І. І. Право інтелектуальної власності: навч. посібник / І. І. Дахно. Київ: Либідь, 2002. 200 с.
41. Данилюк А. Поширення цивільної юрисдикції суду на справи, що виникають із порушення прав інтелектуальної власності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2016. № 1 (87). С. 46–51.
42. Дельцова Н. В. Объекты интеллектуальной собственности: система признаков и система правового регулирования: дисс. ... канд. юрид. наук / М., 2004. 175 с.
43. 10 заповідей з захисту телеформату. Медіаняня. 2017. URL: <https://mediananny.com/reportazhi/2323989/#> (дата звернення 22.08.21.).
44. Директива Європейського Парламенту і Ради 2006/115/ЄС від 12 грудня 2006 року про право на надання в прокат і право на надання в позиčku та про деякі суміжні права у сфері інтелектуальної власності. URL:

- https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984_003-06#Text (дата звернення 28.08.21.).
45. Директива Європейського Парламенту і Ради 2001/29/ЄС від 22 травня 2001 року про гармонізацію окремих аспектів авторського права і суміжних прав в інформаційному суспільстві. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/984_005-01#Text (дата звернення 00.00.00.).
46. Директива Ради 92/100/ЄЕС від 19 листопада 1992 року щодо права на прокат та права на отримання рентної плати та деяких прав, пов'язаних з авторським правом в галузі інтелектуальної власності. URL: http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/994_360 (дата звернення 05.07.21.).
47. Дідук А. Г. Щодо деяких аспектів правової охорони конфіденційної інформації (комерційної таємниці та ноу-хау) в Україні. *Наше право*. 2013. № 9. С. 152–159.
48. Дмитренко В. Проблеми регулювання ноу-хау у правовій системі України. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2016. № 5 (91). С. 58–62.
49. Дмитришин В. С. Розпорядження майновими правами інтелектуальної власності в Україні: навч. посіб. Київ: «Ін-т. інтел. власн. і права», 2008. 248 с.
50. Договір як універсальна правова конструкція: монографія / А. П. Гетьман, В. І. Борисова, О. П. Євсєєв та ін., за ред. А. П. Гетьмана, В. І. Борисової. Харків: Право. 2012. 432 с.
51. Договірні форми розпорядження майновими правами на об'єкти авторського права: монографія / кол. авторів; за наук. ред. Мироненко Н. М.; НДІ ІВ НАПрН України. Київ: Інтерсервіс, 2014. 248 с.
52. Дозорцев В. А. Интеллектуальные права: Понятие. Система. Задачи кодификации: сб. статей / В. А. Дозорцев; Исслед. центр частного права. Москва: Статут, 2003. 146 с.
53. Дозорцев В. А. Исключительные права и их развитие (вступительная статья). Право на результаты интеллектуальной деятельности. Авторское

- право. Патентное право. Другие исключительные права: сб. норм. актов. Москва: ДЕ-ЮРЕ, 1994. С. 11–70.
54. Дозорцев В. А. Право на фильмы как сложное многослойное произведение. *Вестник Высшего Арбитражного Суда Российской Федерации*. 2000. № 3. С. 67.
 55. Дозорцев В. А. Творческий результат: система правообладателей. Интеллектуальные права: Понятие. Система. Задачи кодификации: сб. статей / Исслед. центр частного права. М.: Статут, 2003. 283 с.
 56. Дозорцева М. В. Особенности музыкального произведения как объекта авторского права. *Правоведение*. 1981. № 5. С. 36–44.
 57. Дослідження нових форм господарювання та фінансування культурно-мистецьких організацій (продюсерство, конкурсні гранти, ангажемент тощо) та розробка рекомендацій до них: аналітична записка / В. В. Солодовник та ін. URL: <http://www.cultural studies.in/ua/zv 2004 2.php> (дата звернення 05.04.21.).
 58. Дослідження «Ставлення населення до ЗМІ та споживання різних типів ЗМІ в Україні у 2017 році». URL: <http://internews/in/ua/wpcontent/uploads/2017/09/USAID Internews 2017> (дата звернення 13.06.21.).
 59. Дроб'язко В. С., Дроб'язко Р. В. Право інтелектуальної власності: навч. посібник. Київ: Юрінком Інтер, 2004. 512 с.
 60. Дюма, Р. Литературная и художественная собственность. Авторское право Франции. 2-е изд.: пер. с фр. М.: Международные отношения, 1993. С. 84
 61. Етимологічний словник української мови: в 7 т. / редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) та ін. К.: Наук. думка, 1982–2006.
 62. Європейська конвенція про спільне кінематографічне виробництво від 18 березня 2009 року. *Відомості Верховної Ради України*. 2009 № 1140-17. С. 22–46.

63. Європейська конвенція про транскордонне телебачення від 17 грудня 2008 року № 687-VI. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_444#Text (дата звернення 15.06.21.).
64. Жилинкова Е. В. Сложное произведение — новый термин. *Юридическая практика*. 2008. № 36. С. 12–16. URL: <http://pravo.ua/-article.php?id=100094601> (дата звернення 08.08.21.).
65. Жилінкова О. В. Поняття музичного твору як об'єкта авторського права. *Університетські наукові записки*. 2006. № 1. С. 132–137.
66. Жилінкова О. В. Договори у сфері реалізації авторських прав на музичний твір. Харків: Ксилон, 2008. 212 с.
67. Жуков В. І. Перспективи та актуальні проблеми правової охорони і ринкового використання інтелектуальної власності: тези доповідей науково-практичного та інформаційно-консультативного семінару (Харків, 24 лютого 2000 р.). Харків: Харк. держ. політехн. ун-т, 2000. С. 67–188.
68. Заборовський В. В., Шкіря І. І. Проблемні аспекти визначення поняття та істотних умов авторського договору. *Порівняльно-аналітичне право*. 2014. № 2. С. 139–141.
69. Закон «Об авторском праве, промышленных образцах и патентах» (гл. 48). Основные законы в области ИС: Соединенное королевство. Ст. 11. URL: <http://www.wipo.int/wipolex/ru/details.jsp?id=1640> (дата звернення 06.08.21.).
70. Защита интеллектуальной собственности. URL: <http://royalty.com.ua/istoriya.html> (дата звернення 13.04.21.).
71. Звід законів Сполучених Штатів Америки. Розділ 17. Авторське право. Захист прав інтелектуальної власності: досвід Сполучених Штатів Америки: зб. докум., матер. статей / за заг. ред. О. Д. Святоцького. К.: Видавничий дім «Ін Юре», 2003. С. 8–24.
72. Иванов Н. Исключительные права и коллективное управление по российскому законодательству об авторском праве. Интеллектуальная собственность. *Авторское право и смежные права*. 2004. № 5. С. 12–19.

73. Из интервью автора с генеральным директором компании по производству кино-, телепродукции «Кисс фром зе Юниверс» Ш. Муслимовым. 2013. Сент., 26. URL: <https://mediascope.ru> (дата звернення 04.07.21.).
74. Илларионова Т. И. Поднормативное регулирование имущественных отношений в гражданском праве. Проблемы обязательственного права. Свердловск, 1989. 186 с.
75. Іолкін Я. О. Право на торговельну марку в Україні: дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.04 / НДІ приватного права і підприємництва Академії правових наук України. Київ, 2009. 190 с.
76. Ионас В. Я. Критерий творчества в авторском праве и судебной практике / В. Я. Ионас. Москва: Юридическая литература, 1963. 140 с.
77. [Імпровізація](#) // [Літературознавча енциклопедія](#): у 2 т. / авт.-уклад. [Ю. І. Ковалів](#). Київ: ВЦ «Академія», 2007. [Т. 1: А-Л](#). С. 418.
78. Інтелектуальна власність: словник-довідник / за заг. ред. О. Д. Святоцького. У 2-х т. Т. 1. Авторське право і суміжні права. Київ: Видавничий Дім «Ін Юре», 2000. 315 с.
79. Інтелектуальне право України / за заг. ред. проф. О. С. Яворської. Тернопіль: Підручники і посібники, 2016. 608 с.
80. Ільченко Г. Співвідношення понять «цивільний договір» та «господарський договір». *Підприємство, господарство і право*. 2017. № 2. С. 20–23.
81. Канторович Я.А. Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения. СПб.: «Право», 1911. С. 105.
82. Кемарская И. Формат и телесценарий. *Журналист*. 2009. № 6. С. 40.
83. Кетрар А. А. Щодо визначення правової природи авторського договору. *Часопис цивілістики*. 2012. Вип. 13. С. 129–133.
84. Кирилюк А. В. Динаміка зобов'язань за ліцензійним договором на використання літературних творів. *Актуальні проблеми держави і права*. 2011. № 59. С. 360–366.

85. Кирилюк А. В. Особливості ліцензійного договору на використання об'єктів інтелектуальної власності. *Актуальні проблеми держави і права*. 2008. Вип. 43. С. 98–104.
86. Кирильєва Л. О. Організаційні аспекти обліку ноу-хау та комерційної таємниці в інноваційній системі підприємства. *Економічна стратегія і перспективи розвитку сфери торгівлі та послуг*. 2010. Вип. 2. С. 125–132.
87. Кияшко Ю. Режиссерський сценарій як план втілення авторського задуму в телевізійній програмі / Ю. Кияшко. *Вісник ХНУ*. 2011. № 3. С. 59–62.
88. Коваль М. Цитування: межі дозволеного. *Юрист&Закон*. 2019. URL: https://uz.ligazakon.ua/ua/magazine_article/EA013079 (дата звернення 04.07.21.).
89. Коваль І. Ф. Законодавче забезпечення державної реєстрації у сфері передання майнових прав інтелектуальної власності. *Право і інноваційне суспільство: електрон. наук. вид.* 2015. № 1 (4). С. 42–48. URL: <http://apir.org.ua/wp-content/uploads/2015/04/Koval.pdf> (дата звернення: 12.12.2019).
90. Кодекс интеллектуальной собственности Франции в редакции от 01.10.2010 года. Основные законы в области ИС: Статья L. 113-7. 1992. URL: <http://www.wipo.int/wipolex/ru/details.jsp?id=5563> (дата звернення 16.04.21.).
91. Кодинець А. О. Договірні відносини у сфері колективного управління авторськими та суміжними правами. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія «Юридичні науки». 2016. Вип. 4. Т. 1. С. 60–64.
92. Кодинець А. О. Особливості суб'єктного складу відносин у сфері використання комерційних найменувань. *Всеукраїнська науково-практична конференція до Дня науки «Правові проблеми сучасності в умовах розвитку юридичної науки»*: зб. матеріалів. (Чернігів, 19 травня 2005 р.). Чернігів: КП «Видавництво»Чернігівські обереги», 2005, С. 330–332.

93. Комаров С. Неформат телеформата. Менеджер. *Кино*. 2008. № 1. С. 20–23.
94. Кондакова О. В. Аудиовизуальное произведение как объект авторского права. *Юридический журнал*. 2006. №4 (8). С. 75–79.
95. Кравченко О. О. Продюсер як суб'єкт авторського права у сфері шоу-бізнесу. URL: <http://www.zakonna.com.ua/ru/producer-subect-avtorskogo-prava-v-shoubiznese> (дата звернення 18.05.21.).
96. Красавчиков О. А. Категории науки гражданского права / О. А. Красавчиков. Москва: Статут, 2005. 471 с.
97. Крижна В. М. Правове регулювання ліцензійного договору за законодавством України. *Вісник господарського судочинства*. 2004. № 4. С. 155–159.
98. Кузнецова Н. С. Сучасні проблеми цивільного права та процесу: навч. посібник. Харків, 2017. 181 с.
99. Кулініч О. О. Умови надання правової охорони творам та окремим їх елементам. Актуальні проблеми держави і права: збірник наукових праць / редкол.: С. В. Ківалов (голов. ред.) та ін.; відп. за вип. В. М. Дрьомін. Одеса: Юридична література, 2011. Вип. 58. С. 441–449.
100. Кульбашина О. А. Правила визначення змісту договорів щодо розпорядження майновими правами інтелектуальної власності. Вітчизняний та світовий досвід правового регулювання відносин у сфері інтелектуальної власності. Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф.: зб. наук. праць. (Черкаси, 7-8 квітня 2015 р.). Черкаси, 2015. С. 100–103.
101. Лебедева М. В. Професійне управління музичним проектом. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 18 (277). Ч. II. С. 24–27.
102. Липчик, Д., Авторское право и смежные права / пер. с фр.; предисл. М. Федотова. М.: Ладомир; Издательство ЮНЕСКО, 2002. 21 с. URL: <http://www.copyright.gov/title17> (дата звернення 26.06.21.).
103. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского,

- М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.
104. Лубчук О. Поняття та ознаки аудіовізуального твору як об'єкта авторського права. *Вісник Львівського університету*. Серія юридична. 2019. Випуск 68. С. 222–230.
105. Луцкер А. Авторское право в цифровых технологиях и СМИ / А. Луцкер. М., 2006. 260 с.
106. Луць В. В. Контракти у підприємницькій діяльності. Київ: Юрінком Інтер, 2001. 37 с.
107. Луць А. В. Свобода договору в цивільному праві України: дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03. Львів, 2001. 166 с.
108. Макагонова Н. В. Авторський договір на телебаченні: діалектика становлення та розвитку. *Юридичний світ*. 1997. Листопад. С. 64.
109. Макода В. Є. Договори у сфері права інтелектуальної власності: цивільно-правовий аспект. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Право». 2010. № 929. С. 366–370.
110. Маратканова А. А. Формат аудиовизуального произведения как результат интеллектуальной собственности. *Новый юридический вестник*. 2020. № 2 (16). С. 31–34. URL: <http://moluch.ru/th/9/archive/156/4874> (дата звернення 02.03.21.).
111. Міжнародна конвенція про охорону інтересів виконавців, виробників фонограм і організацій мовлення від 20 вересня 2001р. № 2730-III. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_763#Text (дата звернення 18.07.21.).
112. Міндрул А. В. Дослідження поняття форми вираження твору та її зміни при встановленні факт використання твору. Питання інтелектуальної власності: збірник наукових праць. 2008. Вип. 6. С. 163–179.
113. Микитин В. І. До питання про розпорядження майновими правами інтелектуальної власності. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Серія «Право». 2014. Вип. 24, Т. 2. С. 67–70.

114. Мисенко О. Защита телевизионного формата. URL: <https://blog.liga.net/user/amyisenko/article/32371> (дата звернення 01.07.21.).
115. Мисенко О. Процесуальний статус організацій колективного управління. Ліга. Блоги. 2021. URL: <https://blog.liga.net/user/amyisenko/article/39753> (дата звернення 01.07.21.).
116. Мироненко Н. Поняття суб'єктів права інтелектуальної власності та критерії їх класифікації. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2009. № 2. С. 12–24.
117. Мироненко Н. М. Правовые проблемы защиты авторского права. Еволюція цивільного законодавства: проблеми теорії і практики: матеріали міжнародної наук.-практ. конф. (Харків, 29-30 квітня 2004 р.). К.: Акад. правових наук України, НДІ приватного права і підприємництва, НДІ інтелектуал. власності, Нац. юрид. акад. ім. Я. Мудрого, 2004. С. 447–449.
118. Мова радіо і телебачення: Телебачення // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 469–470.
119. Нерода Ю. Ю. Продюсерський договір в Україні та Німеччині: порівняльно-правовий аспект (УДК 347.78.791)
120. Особисті немайнові права інтелектуальної власності творців: монографія / за заг. ред. В. В. Луця. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. 256 с.
121. Основи продюсерства. Аудіовізуальна сфера: підручник для вузів / під ред. Г. П. Іванова, П. К. Огурчикова, В. І. Сидоренко. М.: ЮНІТІ-ДАНА, 2003. 173 с.
122. Остапчук М. Я. Проблеми права інтелектуальної власності. *Часопис Київського університету права*. 2012. № 2. С. 263.
123. Орлюк О. П. Право інтелектуальної власності. К.: Ін Юре, 2007. 696 с.
124. Офіційний веб-портал Міністерства економіки України. Відомості з реєстру ОКУ/ URL: <https://www.me.gov.ua> (дата звернення 22.07.21.).
125. Посібник для суддів з інтелектуальної власності / Бенедесюк І. М. та ін. Київ: К.І.С., 2018. 424 с.

126. Примак В. Д. Цивільно-правова відповідальність юридичних осіб: монографія. Київ: Юрінком Інтер, 2007. 432 с.
127. Про авторське право та суміжні права: Закон України від 23 грудня 1993 року № 3792- XII. *Відомості Верховної Ради України*. 2001. № 43. Ст. 214. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12> (дата звернення 19.06.21.).
128. Про деякі питання практики вирішення спорів, пов'язаних із захистом прав інтелектуальної власності: Постанова Пленуму Вищого господарського суду України від 17 жовтня 2012 р. № 12. URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/v0012600-12> (дата звернення 07.07.21.).
129. Про ефективне управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав: Закон України від 00 місяць 2020 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2415-19#Text> (дата звернення 07.07.21.).
130. Про застосування судами норм законодавства у справах про захист авторського права і суміжних прав: Постанова Пленуму Верховного Суду України від 04 червня 2010 року № 5. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/v0005700-10#Text> (дата звернення 22.07.21.).
131. Про охорону прав на знаки для товарів і послуг: Закон України від 15 грудня 1993 року № 3689-ХІІ. *Відомості Верховної Ради України*. 1994. № 7. Ст. 36.
132. Про розповсюдження примірників аудіовізуальних творів, фонограм, відеограм, комп'ютерних програм, баз даних: Закон України від 23 березня 2000 року № 1587-ІІІ. *Відомості Верховної Ради України*. 2000. № 24. Ст. 183.
133. Про практику застосування господарськими судами законодавства про захист прав на знаки для товарів та послуг (торговельну марку): Оглядовий лист Вищого господарського суду України від 17 квітня 2006 року № 01-8/847. URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/v_847600-06 (дата звернення 19.06.21.).

134. Про судову практику в справах про відшкодування моральної (немайнової) шкоди: Постанова Пленуму Верховного Суду України від 31 березня 1995 року № 4 URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/v0004700-95#Text> (дата звернення 23.06.21.).
135. Про телебачення і радіомовлення: Закон України від 21 грудня 1993 року № 10. *Відомості Верховної Ради України*. 1994. № 10. Ст. 43. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3759-12> (дата звернення 03.05.21.).
136. Проект Закону про внесення змін до деяких законів України щодо вдосконалення та підвищення прозорості ефективного управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав № 4537. URL: <http://w1.c1.rada.gov.ua> (дата звернення 17.07.21.).
137. Рекомендації Генеральної конференції ЮНЕСКО «Про охорону та збереження рухомих зображень» від 27 жовтня 1980 року/ URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_270 (дата звернення 07.06.21.)/
138. Об авторском праве и смежных правах» (с изменениями, внесенными Законом № 212 от 29.07.2016 г.): Закон Республики Молдова № 139 от 02 июоя 2010 года. URL: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=421473 (дата звернення 13.07.21.).
139. Різка М. Правовідносини «ОКУ — правовласник». Особливості правового регулювання. *Юрист&Закон*. 2018. № 30. URL: https://uz.ligazakon.ua/ua/magazine_article/EA011811 (дата звернення 02.03.21.).
140. Рішення у справі Francis Day and Hunter v. 20th Century Fox [1940] AS 112 URL: <http://www.copyrighter.ru/documents/34gfy5.html> (дата звернення 12.04.21.).
141. Рішення у справі Sinanide v. La Maison Kosmeo (1924) LTR 365 URL: <http://www.copyrighter.ru/documents/34gfy6.html> (дата звернення 24.06.21.).
142. Ромашин Э. С. Особенности правовой охраны аудиовизуального произведения как сложного комплексного объекта интеллектуальной

- собственности: дисс. ... канд. юрид. наук: 12.00.03 / РГАИС. М., 2016. 196 с. URL: http://dis.rgiis.ru/files/dis/d40100102/Romashin/dis_romashin_e_s_26_02_2016.pdf (дата звернення 03.11.20.).
143. Ромовська З. Проблеми загальної теорії права у проекті ЦК України. Кодифікація приватного (цивільного) права України. К., 2000, с. 42.
144. Российские поклонники оригинального сериала «Как я встретил вашу маму» после выхода в эфир адаптированной версии создали сайт-петицию, объявив ей бойкот. URL: <http://link.ac/2oY16> (дата звернення 19.06.21.).
145. Савельева И. В. Правовое регулирование отношений в области художественного творчества. М., 1986. 141 с.
146. Савченко Т. Телесценарий: виды, формы / Т.Савченко // ТВ-заявка. 2012. URL: <https://www.tvzayavka.com/2012/12/12> (дата звернення 19.05.21.).
147. Семенова К. С. Правовая природа аудиовизуального произведения как объекта авторско-правовой охраны / К. С. Семенова // Научный журнал NovaUm.Ru. Юридические науки. 2016. № 1. С. 42–43.
148. Серебровский В. И. Вопросы советского авторского права / В. И. Серебровский. Москва: Изд-во АН СССР, 1956. 283 с.
149. Сергеев А. П. Право интеллектуальной собственности в Российской Федерации: учебник / А. П. Сергеев. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: ТК Велби, Проспект, 2004. 752 с. URL: http://www.pravo.vuzlib.su/book_z1047_31.html (дата звернення 00.07.21.).
150. Сергеев А. П. Право интеллектуальной собственности: учеб. для вузов. М.: ТК Велби, 2004. с. 151
151. Сериал не вошел ни в Топ-10 телесериалов по Москве, ни в Топ-10 канала СТС, ни даже в Топ-100 передач по России. URL: <http://www.tns-global.ru/> (дата звернення 11.05.21.).
152. Сирота Д. М. Вдосконалення законодавства України про суміжні права до рівня основних універсальних міжнародних договорів про суміжні права: дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03. Київ, 2004. 254 с.

153. Сібільов М. М. Цивільне право та процес. *Вісник Хмельницького інституту регіонального управління та права*. 2012. № 56. С. 57
154. С. Сінгх за період з 1988 по 2008 нараховує всього 59 суперечок щодо захисту телеформатів по всьому світу. Див. : The FRAPA Report 2011. *Protecting Format Rights*, 2011 року
155. Скордамалья В. Право інтелектуальної власності Європейського Союзу: навч. посіб. / В. Скордамалья. К.: ІМВ КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2004. 156 с.
156. Смирнов А. І. Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір. *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського*. Серія: юридичні науки. 2019. Т. 30 (69). № 4. С. 26–32.
157. Смирнов В. В. *Формы вещания: функции, типология, структура: учеб. пособ. для вузов* / В. В. Смирнов. М.: Аспект Пресс, 2002. 203 с.
158. Смородина А. Є. Субліцензійний договір: істотні умови згідно цивільного законодавства України. Інтеграція юридичної науки і практики в сучасних умовах: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Запоріжжя, 23-24 серпня 2019 р.). Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2019. С. 34–37.
159. Смородина А. Є. До прав дитини: розпорядження правами інтелектуальної власності на твір, створений дитиною. Основні права людини: розуміння та виклики: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 10 грудня 2019 р.). Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2019. С. 149–151.
160. Смородина А. Є. Часткова та неповна цивільна дієздатність фізичної особи: розпорядження майновими правами інтелектуальної власності. *Підприємництво, господарство і право*. 2019. № 4. С. 70–75.
161. Співавторство // *Юридична енциклопедія: у 6 т. / ред. кол. Ю. С. Шемшученко*. К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2003. Т. 5: П–С. 736 с.

162. «Справа «Ревізор» проти «Інспектор Фреймут». *Юридична практика*. 2016. № 9–10. С. 13–18. URL: <https://pravo.ua/delo-revizor-vs-inspektor-frejmut-d/> (дата звернення 17.06.21.).
163. Стромов Ю. А. Путь актёра к творческому перевоплощению / Ю. А. Стромов. М., 1975. 80 с.
164. Субота Н. «Караоке на Майдані» і... в суді. *Юридичний журнал*. 2005. № 8. URL: <http://www.justinian.com.ua/article.php?id=1852> (дата звернення 14.10.20.).
165. Телестудія // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. С. 471.
166. Тверезенко О. Підстави винекнення (набуття) майнових прав інтелектуальної власності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2019. № 4. С. 76-85.
167. Тверезенко О. О. Класифікація договорів у сфері інтелектуальної власності. *Право України*. 2011. № 3. С. 139–148.
168. Тютенко Н. З ревізією до «Ревізора» / Н. Тютенко // *Mediastar*. 2001. URL: <https://mediasat.info/2015/10/15/revizor/> дата звернення 13.07.21.).
169. Ульянова Г.О. Складні та складені твори як об'єкт правовідносин інтелектуальної власності. *Актуальні проблеми держави і права*. 2011, С. 439. URL: <http://www.apdp.in.ua/v58/69.pdf> дата звернення 21.06.21.).
170. Фреймут спотикання: «Новий канал» таки судиться з Плюсами. *Медіаняня*. 2014. URL: <https://mediananny.com/raznoe/2307013/> дата звернення 16.06.20.).
171. Фридман В. Э. Охрана частей и структурных элементов произведения как объектов авторского права в России и США: автореф. дисс. ... канд. юрид. наук. / Фридман В. Э. М., 2005.
172. Харитоновна О. І. Правовідносини інтелектуальної власності, що виникають внаслідок створення результатів творчої діяльності (концептуальні засади): монографія. Одеса, Фенікс, 2011. 346 с.

173. Цивільний кодекс України: офіц. текст від 16 січня 2003 року. *Відомості Верховної Ради України*. 2003. № 40. Ст. 433.
174. Цивільний кодекс України. Постатейний коментар у двох частинах. Частина 1 / керівники авторського колективу та відповідальні редактори проф. А. С. Довгерт, проф. Н. С. Кузнєцова. К.: Юстиніан, 2005. 680 с.
175. Цифра Г. О. Організаційно-правові проблеми використання «ноу-хау». *Вісник національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Політологія. Соціологія. Право. 2013. № 4. С. 144–148.
176. Чернышева С. А. Правоотношения в сфере художественного творчества. М.: Наука, 1979. 196 с.
177. Черномыс О. Профессия продюсер. URL: <http://biblioteka.teatrobranz.ru/node/8121> (дата звернення 23.02.21.).
178. Чуковська О. Є. Аудіовізуальний бізнес. Договірне регулювання. М., 1999. 210 с.
179. Шершеневич Г. Ф. Авторское право на литературные произведения. 2018. С. 274.
180. Штефан А. Формат телепередачі: сутність, зміст, правова охорона. *Науково-практичний журнал Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2016. № 1 (87). С. 51
181. Штефан О. О., Мироненко Н. М. Нетипові суб'єкти договірних авторсько-правових відносин. Національна академія правових наук України «Науково-дослідний інститут інтелектуальної власності». ,Київ, 2011, С. 33
182. Штефан О. О., Штефан А. С. Авторське право і суміжні права у рекламі. Національна академія правових наук України «Науково-дослідний інститут інтелектуальної власності». Київ, 2009. 203 с.
183. Щербакова Л. А. Техническое творчество: проблемы и пути развития. *Методист*. 2009. № 6. С. 31–32.
184. Яворська О. С. Договори про передання майнових прав інтелектуальної власності. Сучасні актуальні проблеми права інтелектуальної власності у

- країнах Центрально-Східної Європи: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнського науково-методичного семінару, 28 червня 2015 р. Національна академія наук України; Київський університет права; Міжнародний центр правових та історико-політичних досліджень країн Центрально-Східної Європи. Львів: Галицька видавнича спілка, 2015. С. 14–17.
185. StarLightMedia вступила в асоціацію визнання і захисту форматів FRAPA. Медіаняня. 2016. URL: <https://mediananny.com/novosti/2314385/> (дата звернення 22.06.21.).
186. Act on Copyright and Related Rights of 28 november 2018. URL: https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_urhg/englisch_urhg.html (дата звернення 09.05.21.).
187. Aeschliman L. What Is Simulcasting? — Anime. Retrieved 2013-02-19.
188. Andrew M. White & Lee S. Brenner, Reality TV Shows Difficult Concept to Protect, 20 ENT. L. & FIN. 3, 3 (2004).
189. Arrow, Kenneth J. 1951, 2nd ed., 1963. *Social Choice and Individual Values*, Yale University Press.
190. Bechtold S. The Fashion of TV Show Formats / Stefan Bechtold. *Michigan State Law Review*. 2013. Vol. 451. P. 451–512.
191. Blail J., Althoff J. Hight Court confirms TV formats can be protected as dramatic works. Case Comment. *Entertainment Law Absfact*. 2018. № 29 (2). P. 62–64.
192. Blumenthal and Goodenough, This Business of Television at 328 (cited in note 64), URL: <https://chicagounbound.uchicago.edu/>
193. Bragiel E. «Torque off Clarkson»: with the Top Gear team all geared up to go, an examination of what rights exist in formats of television shows. Part 2: protection of TV formats otherwise than under the law of copyright. *European Intellectual Property Review*. 2015. № 37 (10). P. 631–634.
194. Burns R. W. Television: An International History of the Formative Years. P. 264.

195. Cartledge E. Television format rights — an empty goldmine. *European Lawyer*. 2001. № 11. P. 41–43.
196. Castaway-e.a.-vs.-John-de-Mol-Produkties-e.a.-H-99.3047.pdf. URL: <https://uatmic.com/images/Castaway-e.a.-vs.-John-de-Mol-Produkties-e.a.-H-99.3047.pdf> (дата звернення 16.04.20.).
197. Celine Michaud & Gregory Tulquois, Idea Men Should Be Able to Enforce Their Contractual Rights: Considerations Rejecting Preemption of Idea-Submission Contract Claims, 6 VAND. J. ENT. L. & PRAC. 75, 77–78 (2003).
198. Code de la propriete intellectuelle. URL: <http://www.legifrance.gouv.fr/WAspad/UnCode?commun=&code=CPOINT.rcv.htm> (дата звернення 30.04.21.).
199. Collins R., Garnham N., Locksley G. The Economics of Television: The UK Case 9 (Sage 1988)
200. Consolidated Act on Copyright (consolidated Act № 164 of March 12, 2003). URL: http://www.copyright.ru/ru/library/zakonodateltvo/zarubezhnoe_zakonodatelstvo/zakon_england_ob_avtorskom_prave/?copyright=d14693c621ab762e218c85bc_6ed_e350e.htm (дата звернення 22.08.20.).
201. Copyright, Designs and Patents Act 1988. P. 48/ URL: <http://www.hmsso.gov.uk/21.html> (дата звернення 26.03.21.).
202. Copyright and NeighboringRights (Copyright Law): Gerrmany Law of September 9, 1965 (aslast amended by the Law of July 16, 1998). URL: http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=126254/ (дата звернення 01.06.21.).
203. Copyright Law of the USA and Rellated Laws Contained in Title 17 of the United States Code, Cercular 92. N. Y.: Published by U.S. Copyright Office, Library of Congress, July 2001. 32 p.

204. Copyright Law of Japan, Copyright Research and Information Center (CRIC) November, 2000. *Translated by Yukifusa Oyama.* URL: <http://www.cric.or.jp/page1/articlea/43.html>. (дата звернення 26.05.20.).
205. McGovern David M. What Is Your Pitch?: Idea Protection Is Nothing but Curveballs, 15 LOY. L.A. ENT. L. REV. 475, 505 (1995).
206. Decision of the 11th Civil Department of the Supreme Court of Appeals, E 2015/10650, K 2016/5199, dated 9 May 2016
207. Directive 2006/115/EC of the European Parliament and of the Council of 12 December 2006 on rental right and lending right and on certain rights related to copyright in the field of intellectual property (codified version). *Official Journal of the European Union*. L 376. 27.12.2006. P. 28–35.
208. Draft treaty on the protection of broadcasting organizations. Joint Proposal by the Delegations of South Africa and Mexico. Standing Committee on Copyright and Related Rights. 24th Session. Geneva, July 16 to 25, 2012. URL: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_24/sccr_24_5.pdf (дата звернення 14.06.21.).
209. European agreement on the protection of television broadcasts. Strasbourg, 22.VI.1960. URL: <http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/034.htm> (дата звернення 22.05.21.).
210. Fine F. L. A Case for the Federal Protection of Television Formats: Testing the Limit of «Expression», 17 Pac L J 49, 51 (1985)
211. FRAPA Legal Report 2017. An overview of the legal status of formats. FRAPA-Format Recognition & Protection Association [NL]. URL: <https://www.frapa.org/wp-content/uploads/2017/03/FRAPA-BakerMcKenzie-Report-final-preview.pdf> (дата звернення 12.07.21.).
212. The FEAPA Report 2011, Protecting Format Rights, 2011. Ute Klement. Protecting television show formats under copyright law — new developments in common law and civil law countries. *European Intellectual Property Review*. 76 p.
213. Frank H. Easterbrook, Contract and Copyright, 42 Hous L Rev 953, 970 (2005)

214. Geller and M. Nimmer. International Copyright Law and Practice (2000), FRA-32 (France), GER-27 (Germany). P. 321
215. Green v Broadcasting Corp of New Zealand. Court of Appeal of New Zealand. C.A. 40/84. C.A. 95/87. 22 September 1988
216. Hadas L. Television Authorship. Oxford Bibliographies, 2021. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0323.xml> (дата звернення 24.07.21.).
217. Informal Consultation Meeting on the Protection of Broadcasting Organizations. List of Issues, prepared by the Secretariat. Geneva, April 14 and 15, 2011.
218. Jensen P. M. Television Format Adaptation in a Trans-national Perspective — an Australian and Danish case study: A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of PhD / Pia Majbritt Jensen; Aarhus University, Denmark. Aarhus, 2007. 327 p.
219. John Gough of Distraction Formats URL: <http://www.tvformats.com/formatexplained.htm> (дата звернення 03.03.20.).
220. Keane v Fox Television Stations, Inc., 129 Fed Appx 874 (denied) (5th Cir 2005).
221. Keane M., Moran A. Television New Engines, 9 TELEVISION & NEW MEDIA 155, 163 (2008)
222. Keane M. Content, Formats and Crisis in Chinese Television, (paper presented at the Memory and Media in and of Contemporary China Conference, University of California, Berkeley, March 1–4, 2001).
223. Klaus-Dieter Altmepfen et al., Flowing Networks in the Entertainment Business: Organizing International TV Format Trade, 9 INT’L J. ON MEDIA MGMT. 94, 100 (2007).
224. Koch J., Kosberg R., Norman T. Pitching Hollywood, How to Sell Your TV and Movie Ideas 62 (Sanger 2004)
225. Lipton, Jacqui. Implied licenses in copyright law. URL: <https://www.authorsalliance.org/2020/05/27/implied-licenses-in-copyright-law/> (дата звернення 27.06.21.).

226. Litwak M. Contracts for the Film & Television Industry 6 (Silman-James 1994)
227. Malisz. La nuit des heros, 6 avril 2012. URL: <https://www.coup-de-vieux.fr/la-nuit-des-heros/> (дата звернення 13.07.21.).
228. Malkani G. Television — Haven't We Seen That Programme Somewhere Before? Got Any Good Ideas? If So, Beware the Copycats, As Protection of TV Formats Is Weak And You'll Need A Detailed «Bible» To Stop The Rip-Offs, FINANCIAL TIMES (London), Sept. 21, 2004, Creative Business at 8.
229. Malbon J. All the Eggs in One Basket: The New TV Formats Global Business Strategy, 32, 33 (Michael Keane et al. eds., AUSTRALIAN UNESCO, Working Paper No. 1, 2003).
230. Malcolm J. The Danger of New Post-Fixation Rights in the WIPO Broadcasting Treaty. *Electronic Frontier Foundation/* DECEMBER 9, 2014. URL: <HTTPS://WWW.EFF.ORG/RU/NODE/83478> (дата звернення 16.05.21.).
231. Meadow R. Television Formats — The Search for Protection/Robin Meadow / California Law Review. 1970. Vol. 58, Issue 5. P. 1169–1197
232. Michaud C., Tulquois G. Idea Men Should be Able to Enforce Their Contractual Rights: Considerations Rejecting Preemption of Idea-Submission Contract Claims, 6 Vand J Ent L & Prac 75, 76 (2003)
233. Moran A. Copycat TV at 13–18 (cited in note 18). P. 2.
234. Moran A. Television formats in the world/ London, New York, 2004. P. 1–8. с. 7
235. Moran A. Global franchising, local customizing: The cultural economy of TV program formats. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. London, 2009. P. 24.
236. Munich Regional Court, GRUR 1989, 60, 62, Wetten, daÖ. Приводится по Von Have H., Eickmeier F. Opit. cit.
237. Neta-li E. Gottlieb, «Free to Air? Legal Protection for TV Program Formats» (John M. Olin Program in Law and Economics Working Paper No. 513, 2010).
238. Not on the draft treaty to protect broadcasting organization. Document submittea by the Delegation of Argentina / SCCR 1. 2018. URL:

- http://www.wipo.int/meetings/en/details.jsp?meeting_id=46436 (дата звернення 12.04.21.).
239. Oren T. Television Formats — A Global Framework for TV Studies/ Tasha Oren, Sharon Shahaf / Global Television Formats. Understanding Television Across Borders. London. New York: Routledge Curzon, 2012. P. 1–20.
240. Revised Consolidated Text on Definitions, Rights to be Granted and other Issues. Prepared by the Chair/SCCR/34/4. May 1 to 5, 2017. URL: http://www.wipo.int/meetings/en/details.jsp?meeting_in=42296 (дата звернення 10.07.21.).
241. Rubin J. Television Formats: Caught in the Abyss of the Idea. Expression Dichotomy, 16 FORDHAM INTELL. PROP. MEDIA & ENT. L.J. 661, 696 (2006).
242. Silvio Waisbord, McTV: Understanding the Global Popularity of Television Formats, 5 TELEVISION & NEW MEDIA 359, 380 (2004)
243. Singh S. The protection of Television formats: Intellectual Property & Market based Strategies: submitted in fulfillment for the award of PhD. UK. 2010. 300 p.
244. Schmitt, The Global Trade in Television Formats (cited in note 4). URL: <https://chicagounbound.uchicago.edu/>
245. Sharp M. The Reality of Reality Television: Understanding the Unique Nature of the Reality Genre in Copyright Infringement Cases, 8 Vand J Ent & Tech L 177, 193 (2005). P. 2.
246. Shapiro and Hal R. Varian, Information Rules at 6 (cited in note 33). P. 14.
247. Stephanie Grunier, Warner Bros. Claims Harry Potter Sites, ZDNET.COM, Dec. 21, 2000. http://news.zdnet.com/2100-9595_22-96323.html (дата звернення 19.08.21.).
248. Stone R. Copyright Protection for Titles, Charcterr Names and Catch-frames in the Film and Television Industry (1996) Ent L R 178. P. 76
249. Swithenbank E. High Court: TV formats can be protected by copyright even if elements of the shows are spontaneous or changeable. URL: <https://www.pinsentmasons.com/out-law/news/high-court-tv-formats-can-be->

[protected-by-copyright-even-if-elements-of-the-shows-are-spontaneous-or-changeable \(дата звернення 04.08.21.\)](#).

250. Terms and conditions for the FRAPA Format Registration System (Approved by the Management Board FRAPA, December 2013 and adjusted January 2018)., URL: <https://frapa.org/>
251. Toni Johnson-Woods. Big Brother: Why Did That Reality TV Show Become Such a Phenomenon? Australia: [University of Queensland Press](#), 2002.
252. Von Have H., Eickmeier F. Statutory protection of television show formats. *Entertainment Law Review*. 1998. № 9 (1). P. 915.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Статті у вітчизняних наукових фахових виданнях:

1. Федорова Н.В. Телеформат, як об'єкт правової охорони. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2014. №4 С.29-34.
2. Федорова Н.В. Основні підходи до забезпечення прав на телеформат в США. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2016. №6 С.31-38.
3. Федорова Н.В. Види телеформату, як об'єкта права інтелектуальної власності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2017. №6 С.39-43.
4. Федорова Н.В. Телеформат як складова ринку інформаційних ресурсів. Трансляція та ретрансляція програм. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2018. №5 С.11-17.
5. Федорова Н.В. Майнові інтереси виробників телевізійного формату. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2019. №2 С.18-23.
6. Федорова Н.В. Майнові інтереси виробників телевізійного формату. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2019. №2 С.18-23.
7. Федорова Н.В. Телеформат чи телепрограма?. *Теорія і практика інтелектуальної власності*, 2020. №1 С.13-20.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз:

8. Федорова Н.В. Телеформат, как коллективное произведение. *Legea si Viata*, 2016. № 4, С. 75- 79 (Республика Молдавия).

Опубліковані праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. Федорова Н.В. Телеформат як об'єкт правової охорони. Застосування міжнародного та українського законодавства. *Законодавство України у сфері інтелектуальної власності та його правозастосування: Збірник наукових праць III Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих учених та студентів з проблем інтелектуальної власності* (м. Київ, 18 вересня 2015 р.). К:Київський

національний університет ім. Тараса Шевченка та НДІ ІВ НАПрНУ, 2015. С. 247-253.

10. Федорова Н.В. Не свій телеформат – нова проблема. *Вітчизняний та світовий досвід правового регулювання відносин у сфері інтелектуальної власності*: Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції (м. Черкаси, 7-8 квітня 2015 р.). Ч: Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького, 2015. С. 107-111.

11. Федорова Н.В. Телеформат і його автор. Український і міжнародний досвід. *Особливості та тенденції розвитку правомочності в умовах трансформації суспільства*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Одеса, 17 квітня 2015 року). О: Одеськ.Наук. Ун-т ім..Мечникова, - Одеса, 2015. С. 104-105.

12. Федорова Н. В. Правовий захист протягом всього етапу розроблення телевізійного формату. *Právna veda a prax: výzvy moderných európskych integračných procesov: Medzinárodná Vedecká konferencia (Bratislava, 27-28 novembra 2015 r.)*. В: *Paneurópska vysoká škola*, 2015. P.251-253.

13. Федорова Н.В. Суб'єктний склад на телеформат як об'єкт авторського права. *Цивільне судочинство у світлі судової реформи в Україні*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції ім..Ю.С.Червоного (Одеса, 18 грудня 2015 року). О: Фенікс, 2015. С.136-139.

14. Федорова Н.В. Назва телеформату як торговельна марка та право на отримання винагороди за її користування. *Методологія оцінка вартості майнових прав інтелектуальної власності та практичні аспекти її застосування*: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції (24 вересня 2020 року). К: НДІ ІВ НАПрНУ, 2020. С. 46-49.

Опубліковані праці, що додатково відображають наукові результати дисертації:

15. Федорова Н.В. Колективний твір – створення телеформату. *Порівняльно-аналітичне право*, 2015. №6 С.124-128.

16. Федорова Н.В. Адаптація телеформату як окремого об'єкта авторського права. *Юридичний науковий електронний журнал*, 2016. №2 С.46-50.