

ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԸ ՄՏԱԿՈՐ ՍԵՓԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՐԱՎՈՒՆՔԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Մարիամ Այվազյան

ԵՊՀ քաղաքացիական իրավունքի ամբիոնի ասպիրանտ

Դեռևս 130 տարի առաջ կատարումները և կատարողները¹ իրավական պաշտպանության կարիք չունեին, ու դրա պատճառները շատ պարզ էին. անցյալում կատարումները միայն պահպանվում էին այն մարդկանց հիշողությունում, որոնք ֆիզիկապես ներկա էին գտնվել կատարմանը, և դրանք հասանելի էին միայն սահմանափակ թվով հանդիսատեսի²: Իրավիճակը արմատապես փոխվեց գիտատեխնիկական առաջընթացի շնորհիվ, որը տեղի ունեցավ 19-րդ և 20-րդ դարերի սահմանագծին: Էդիսոնը հայտնագործեց ձայնագիրը, Լյումիեր եղբայրները դրեցին կինեմատոգրաֆի հիմքը, Հերցն ու Մարկոնին՝ ռադիոյի³: 1925 թվականին ի հայտ եկավ հեռուստատեսությունը⁴, որի շնորհիվ հնարավոր դարձավ ոչ միայն որակյալ ամրագրել կատարումները, այլև դրանք բազմիցս մատուցել հանդիսատեսին: Չայնագիրը, կինեմատոգրաֆը և եթերային հեռարձակումը հնարավոր դարձրին երաժշտական, գրական և դրամատիկական ստեղծագործությունների վերարտադրումը և ապահովեցին դրանց հանրային անսահմանափակ հասանելիությունը, ու այդ պահից կատարումը, որը նախկինում որևէ կերպ չէր կարող ընկալվել առանց կատարողի անմիջական մասնակցության, սկսեց պահպանվել և տարածվել առանց վերջինիս⁵: Նման զարգացումները հանգեցրին նրան, որ 1920-ական թվականներից սկսվեց լայնորեն քննարկվել կատարողներին իրավական պաշտպանություն տրամադրելու հարցը:

Թեև կատարողներին միջազգայնորեն իրավական պաշտպանություն տրամադրելու առաջին քննարկումները սկսվեցին Բեռնի կոնվենցիան վերանայելու հա-

¹ 2006 թվականի հունիսի 15-ին ընդունված «Եղինակային իրավունքի և հարակից իրավունքների մասին» Հայաստանի Հանրապետության օրենքի (ՀՕ-142-Ն) 42-րդ հոդվածը սահմանում է. «1. Կատարում է համարվում դերասանի, երգչի, երաժշտի, պարողի, դիրիժորի, խմբավարի կամ այլ անձի կատարումը, որը դերակատարում, երգում, ասմունքում, ներկայացնում կամ այլ ձևով կատարում է գրական կամ զեղարվեստական ստեղծագործություն, այդ թվում՝ ժողովրդական բանահյուսության և արվեստի ստեղծագործություններ: Կատարողներ են համարվում դերասանները, երգիչները, երաժիշտները, պարողները, դիրիժորները, խմբավարները և այլ անձինք, ովքեր դեր են կատարում, երգում են, արտասանում, կարդում, նվագում կամ այլ ձևով կատարում են գրական կամ զեղարվեստական ստեղծագործություններ, կրկեսային, տիկնիկային, էստրադային և համանման այլ ներկայացումներ, ինչպես նաև ժողովրդական բանահյուսության և արվեստի ստեղծագործություններ»:

² Տե՛ս **Morgan, Owen**. International protection of performers' rights. Hart, 2002, էջ 3:

³ Տե՛ս **Якубова, Евгения Валерьевна**. Охрана прав артиста-исполнителя в Российской Федерации. PhD diss., էջ 14:

⁴ Տե՛ս **Phil Edwards**, The mechanical television debuted 90 years ago. Its inventor was nuts (Jan 26) <https://www.vox.com/2015/3/25/8285977/mechanical-television>

⁵ Տե՛ս **Якубова, Е. В.** Նշվ աշխ., էջ 14:

մար 1928 թվականին իրավիրված կոնֆերանսում¹, սակայն կատարողների իրավունքների պաշտպանության վերաբերյալ առաջին միջազգային համալիր փաստաթուղթը՝ «Կատարողների, հնչյունագիր արտադրողների և հեռարձակող կազմակերպությունների պահպանության մասին» Հռոմի կոնվենցիան (այսուհետ՝ Հռոմի կոնվենցիա) ընդունվեց միայն 1961 թվականին: Վեջինիս շնորհիվ միանշանակ ամրագրվեց, որ կատարումները ենթակա են իրավական պաշտպանության: Կոնվենցիան կատարողների իրավունքների պաշտպանության համար իսկական առաջընթաց էր: Սակայն նույնիսկ Հռոմի կոնվենցիայի և դրան հաջորդած միջազգային փաստաթղթերի ընդունումից² հետո էլ շարունակվում են քննարկումները կատարողների և կատարումների իրավական պաշտպանության և մտավոր սեփականության համակարգում դրանց դերի վերաբերյալ:

Առհասարակ, մտավոր սեփականության օբյեկտների պաշտպանության վերաբերյալ ցանկացած քննարկում նախ սկսվում է մտավոր սեփականության իրավափիլիսոփայական տեսությունների համատեքստում³, հընթացս դիտարկելով մի քանի փիլիսոփայական տեսություններ՝ բնական իրավունքի, անհատականության և տնտեսական խթանների տեսությունները⁴: Ուստի կատարումների և կատարողների պաշտպանության հարցի քննարկումը պետք է սկսել այս տեսությունների լույսի ներքո: Առաջին տեսությունը հիմնվում է Ջոն Լոկի աշխատանքի տեսության վրա, որի գաղափարն այն է, որ աշխատանքը ստեղծում է արժեք, և անձը, որը դրան ծնունդ է տվել, պետք է վայելի այն⁵:

Անհատականության տեսությունը բխում է եվրոպական ավանդույթներից՝ հիմնվելով Կանտի և Հեգելի տեսությունների վրա: Այս տեսության հիմնական գաղափարախոսությունը այն է, որ անձի անհատականությունը արտահայտված է իր ստեղծագործական աշխատանքներում, և նրա ստեղծած աշխատանքները՝ որպես նրա ոգեղեն զավակներ, պաշտպանության կարիք ունեն⁶:

Տնտեսական խթանների տեսությունը հատկապես տարածված է ամերիկյան իրավական համակարգում և մտավոր սեփականության պաշտպանության հիմնավորման ամենատարածվածներից է: Այն հենվում է հիմնականում Ջոն Ստյուարտ Միլի և Ջերեմի Բենտամի աշխատությունների վրա: Ըստ այս տեսության՝ հիմնա-

¹ Չնայած կոնֆերանսը մերժեց կատարողներին տրամադրել իրենց կատարումների նկատմամբ հեղինակային իրավունք, սակայն որոշում կայացվեց, որ պետք է ձեռնարկվեն միջոցներ կատարողների իրավունքների պաշտպանության համար: Մինչև 1948 թվականը այս հարցում մեծ առաջընթաց չկար, մինչև Բրյուսելի կոնֆերանսում վերջնականապես որոշում կայացվեց կատարողների իրավունքների պաշտպանության վերաբերյալ: 1951 թվականին Բեռնի միության քարտուղարության հետ Հռոմում տեղի ունեցավ կոնֆերանս, որտեղ պատրաստվեց «Կատարողների, հնչյունագիր արտադրողների և հեռարձակողների իրավունքների պաշտպանության» կոնվենցիայի նախագիծը: Այն վերանայվեց 1955 թվականին Ժնևում, ապա Մոնակոյում 1957 և Հագաայում 1960 թվականին մինչև Հռոմում կոնվենցիայի ամբողջացումը:

² Հռոմի կոնվենցիային հաջորդած «Մտավոր սեփականության համաշխարհային կազմակերպության» 1996 թվականի «Կատարումների և հնչյունագրերի պայմանագիրը» և «Տեսալսողական կատարումների մասին» Պեկինի պայմանագիրը կատարողների իրավունքների պաշտպանության հիմնական միջազգային փաստաթղթերն են:

³ Տե՛ս **Ղավթյան Տաթևիկ**, Արհեստական ինտելեկտի ստացած արդյունքների իրավական պաշտպանության հնարավորությունը հարակից իրավունքների ինստիտուտի շրջանակում// «Բանբեր Երևանի համալսարանի. Իրավագիտություն», Երևան, 2020, № 3 (33), էջ 24:

⁴ Տե՛ս **Menell, P.S., Lemley, M.A. and Merges, R.P.**, 2017. Intellectual Property in the New Technological Age, էջ 2-30:

⁵ Տե՛ս **Ղավթյան Տաթևիկ**, նշվ. աշխ., էջ 24:

⁶ Տե՛ս Stanford Encyclopedia of Philosophy, Intellectual Property <https://plato.stanford.edu/entries/intellectual-property/#PersBaseJustInteProp>

կան օրենքները, այդ թվում՝ մտավոր սեփականությունը պետք է հետապնդեն հնարավորինս մեծ թվով մարդկանց համար համընդհանուր բարիք ապահովելու նպատակ¹: Այս կապակցությամբ դիտարկվում է, որ մտավոր գործունեության արժեքավոր արդյունքների, այդ թվում՝ հեղինակային իրավունքի օբյեկտների, գյուտերի ստեղծումը խթանելու համար անհրաժեշտ է գյուտարարներին, հեղինակներին տրամադրել հատուկ երաշխիքներ՝ սահմանափակ սեփականության իրավունքի տեսքով²: Այս տեսության հիմնական շեշտադրումը այն է, որ առանց այս երաշխիքների ստեղծարար մարդիկ չեն ունենա ստեղծագործելու խթաններ, ինչի հետևանքով կտուժի ողջ հասարակությունը, քանի որ առանց ստեղծարար անհատների անհնար է պատկերացնել գիտատեխնիկական առաջընթացը: Բացի վերոգրյալներից, տրամաձված են նաև սոցիալական արդարության, մշակութային և մի շարք այլ տեսություններ³:

Պետք է նշել, որ այս բոլոր տեսություններն ունեն ինչպես իրենց կողմնակիցները, այնպես էլ քննադատները, որոնք վեր են հանում այս տեսությունների թերությունները: Սակայն վերոգրյալ բոլոր տեսությունները հիմնավորում են կատարողների իրավունքների պաշտպանությունը մտավոր սեփականության համակարգում, քանի որ կատարումները կատարողների աշխատանքի արդյունքն են, մեծապես կապված են կատարողների անհատականության հետ, իսկ այն, որ կատարողական արվեստը մեծ դեր ունի հանրային բարիքի համար, ավելի քան ակնայտ է: Դրա վառ օրինակն է Նոբելյան մրցանակի շնորհումը Բոբ Դիլանին: Դրա պաշտոնական հիմնավորումը հետևյալն է. «*Ամերիկյան մեծ երաժշտական ավանդույթների շրջանակում նոր պոետիկ արտահայտությունների ստեղծման համար*»⁴: Պետք է նշել, որ Բոբ Դիլանը հանրության մեծ շրջանակների համար առաջին հերթին կատարող է և որպես կատարող նույնքան մեծ ներդրում ունի, որքան հեղինակները, գյուտարարները: Նոբելյան մրցանակի շնորհումը հենց դրա վկայությունն է, երբ կատարողի ջանքերը, միափոխվելով նրա պոետիկ ունակությունների հետ, ստեղծում են արվեստի այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք մեծ ազդեցություն են ունենում միլիոնավոր մարդկանց վրա:

Վերը նշված պատճառով էլ ներկայումս այլևս հարցականի տակ չի դրվում կատարողների պաշտպանության հարցը մտավոր սեփականության համակարգում, սակայն միևնույն ժամանակ շատ է քննարկվում այն հարցը, թե կատարողները պետք է պաշտպանվեն հեղինակային իրավունքի⁵, թե՞ մտավոր սեփականության այլ ինստիտուտների շրջանակում:

Հարկ է նշել, որ երբ կատարողների պաշտպանության հարցը սկսվեց քննարկվել, հեղինակները արդեն օժտված էին լայն պաշտպանությամբ, ու հենց այդ պատճառով էլ բուռն քննարկումները այն հարցի շուրջ էին, թե արդյոք կատարողները կարող են պաշտպանվել նույն կերպ, ինչ հեղինակները: Գերակշռում էր այն կարծիքը, որ հեղինակներ կարող են լինել միայն այն անձինք, ովքեր ստեղծում են նոր աշխատանքներ, և քանի որ կատարողը ուղղակի մեկնաբանում է արդեն իսկ գոյություն ունեցող աշխատանքը, նա չի կարող համարվել հեղինակ⁵:

¹ Տե՛ս **Jane Secker**, *Considering theories of intellectual property on World IP Day* (April 2018) <https://copyrightliteracy.org/2018/04/26/considering-theories-of-intellectual-property-on-world-ip-day/>

² Տե՛ս նույն տեղում:

³ Տե՛ս, օրինակ **Menell**, նշվ. աշխ., էջ 2-30:

⁴ Տե՛ս The Nobel Prize in Literature 2016, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/>

⁵ Տե՛ս **Gruenberger, Michael**. A Duty to Protect the Rights of Performers-Constitutional Foundations of an Intellectual Property Right. *Cardozo Arts & Ent. LJ* 24 (2006), էջ 625-626:

Սակայն խնդիրը միայն զուտ տեսական մեկնաբանությունների մակարդակում չէր, այլ ավելի խորը: Մտավոր սեփականությունը իրավունքի այն ճյուղերից է, որը մշտապես տարբեր սուբյեկտների շահերի բախման կիզակետում է, և շատ հաճախ որոշումներ կայացվում են՝ ելնելով այն հանգամանքից, թե որ կողմն է իրականացրել ավելի լայնածավալ և հաջողված լուբբինգ: Օրինակ՝ Դոնաթը¹ նշում է, որ Հռոմի կոնվենցիայից սկսած՝ կատարողների իրավունքները միշտ պայմանավորված են եղել հեղինակների իրավունքների լուբբինգով, քանի որ կար մտավախություն, որ կատարողների իրավունքները կարող են մրցակցել հեղինակների իրավունքների հետ, ինչը էականորեն կվերափոխեր հեղինակների դերը հեղինակային իրավունքի համակարգում: Կատարողների նկատմամբ խտրական մոտեցման պատճառներից էր նաև հնչյունագրեր և տեսալսողական ստեղծագործություններ պատարողների, հեռարձակող կազմակերպությունների ազդեցությունը, քանի որ կատարողների իրավունքների լայն պաշտպանությունը նշանակում էր կատարողներին լրացուցիչ թույլտվությունների անհրաժեշտություն²: Ինչպես երևում է, ո՛չ հեղինակային իրավունքների սուբյեկտները, ո՛չ էլ հարակից իրավունքների այլ սուբյեկտները շահագրգռված չէին կատարողներին իրավունքների լայն պաշտպանությամբ և նրանց հեղինակային իրավունքներով օժտելու հարցում:

Հետևաբար, պարզելու համար, թե արդյոք կատարումները պետք է պաշտպանվեն հեղինակային իրավունքով, ինչպես, օրինակ, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում, թե Հռոմի կոնվենցիայով սկիզբ առած հարակից իրավունքների պաշտպանության մեխանիզմով³, նախ պետք է քննարկել հեղինակային իրավունքի օբյեկտներին պաշտպանություն տրամադրելու չափանիշները: Հեղինակային իրավունքի պաշտպանության օբյեկտը ստեղծագործությունն է: Կան ստեղծագործության բազմաթիվ հասկացություններ՝ ձևակերպված տարբեր հեղինակների կողմից⁴, սակայն չանդրադառնալով դրանց առանձին-առանձին՝ անհրաժեշտ է ընդգծել, որ ստեղծագործության իրավական պահպանության համար ելակետային է այն դրույթը, որ *հեղինակային իրավունքով պաշտպանվում են մտավոր սեփականության այն օբյեկտները, որոնց հատուկ են ստեղծագործական բնույթը և արտահայտման օբյեկտիվ ձևը*⁵: Կատարումների օբյեկտիվ ձևը հարցեր չի առաջացնում, քանի որ յուրաքանչյուր կատարման ժամանակ, լինի դա երգը, պարը, ասմունքը թե կատարման մեկ այլ տեսակ, կատարումները օբյեկտիվ ձև են ստանում, ավելին՝ գիտատեխնիկական առաջընթացը հանգեցրել է նրան, որ ներկայումս կատարումները հեշտությամբ կարելի է ամրագրել նյութական կրիչի վրա, հետևաբար կատարումների ար-

¹ St'u Donat, G.S., 1997. Fixing Fixation: A Copyright with Teeth for Improvisational Performers. Columbia Law Review, էջ 1370:

² St'u նույն տեղում:

³ ՀՀ քաղաքացիական օրենսգրքի 1139-րդ համաձայն՝ հարակից իրավունքները տարածվում են կատարումների, հնչյունագրերի, ֆիլմերի ամրագրումների, հեռարձակող կազմակերպությունների հաղորդումների, տվյալների բազաների պարունակության, հրատարակչական ձևավորումների վրա: Հարակից իրավունքների ինստիտուտը դրանով պահպանվող օբյեկտների և դրանց հեղինակների համար կատարում է այն դերը, ինչը որ հեղինակային իրավունքը ստեղծագործողների իրավունքների և շահերի պաշտպանության համար: Սակայն հեղինակային իրավունքներից ածանցյալ լինելու պատճառով այն ունի սահմանափակ բնույթ: Ավելի մանրամասն տե՛ս **Քարսեղյան Տ.Կ, Հովհաննիսյան Ա.Ա.** Մտավոր սեփականության իրավունք (ուսումնական ձեռնարկ), 2-րդ հրատարակություն, Երևան 2020:

⁴ St'u օրինակ **Кокина С. Б.** Исполнение как объект прав артиста-исполнителя в Российской Федерации: Дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03: Москва, 2002, էջ 114, **Ионас В.Я.** Критерий творчества в авторском праве, и судебной практике, էջ 43, **Гордон М.В.** Советское авторское право. М., 1995, էջ 59, **Гаврилов Э.П.** Авторское право: Издательские договоры. Авторский гонорар. М., 1988, էջ 10:

⁵ St'u **Քարսեղյան Տ.Կ, Հովհաննիսյան Ա.Ա.** նշվ. աշխ., էջ 32:

տահայտման օբյեկտիվ ձևը առկա է, և պետք է քննարկել այն հարցը, թե արդյոք կատարումները օժտված են ստեղծագործական բնույթով, թե ոչ:

Իր հերթին ստեղծագործական բնույթը ստեղծագործության անկրկնելիությունը, յուրատիպությունը, յուրօրինակությունը, նրա նորոյթ լինելը բնութագրող հատկանիշ է¹: Այս բնութագրումներից մենք կօգտագործենք յուրօրինակություն արտահայտությունը: Հայկական իրավական համակարգում այս չափանիշին համապարփակ չեն անդրադարձել, այդ իսկ պատճառով մենք յուրօրինակության չափանիշը կդիտարկենք միջազգային պրակտիկայում ընդունված մոտեցումների հիման վրա՝ դիտարկելով յուրօրինակության բնութագրման հիմնական տեսությունները և վերջին գարգացումները:

Յուրօրինակությունը հեղինակային իրավունքի առանցքային պահանջն է, ԱՄՆ գերագույն դատարանի դիպուկ բնորշմամբ՝ *sine qua non*² (պայման, առանց որի հեղինակային իրավունքը չի կարող գոյություն ունենալ): Ինչպես նշում է Ջ. Գինգբուրգը³, յուրօրինակությունը հոմանիշ է հեղինակությանը, քանի որ այն ընդգծում է այն ներդրումը, որը մտավոր գործունեության արդյունքը դարձնում է յուրատիպ:

Սակայն որքան էլ յուրօրինակությունը առանցքային և էական տարր է հեղինակային իրավունքի համար, պետք է նշել, որ այն չունի օրենսդրական ճշգրիտ բնորոշում: Ավելին՝ միջազգային փաստաթղթերը ևս որևէ կերպ չեն բացահայտում յուրօրինակությունը: Այսպես, օրինակ, Բեռնի կոնվենցիան միայն նշում է, որ գրական և գեղարվեստական ստեղծագործություններ հասկացությունն ընդգրկում է գրականության, գիտության և արվեստի բնագավառի ցանկացած ստեղծագործություն, ինչպիսի տեսքով կամ ձևով էլ այն արտահայտված լինի, միաժամանակ կոնվենցիան թվարկում է ստեղծագործությունների ոչ սպառիչ ցանկ՝ առանց որևէ կերպ ներկայացնելու յուրօրինակության չափանիշը⁴: Մտավոր սեփականության հարցերին առնչվող այլ միջազգային կոնվենցիաները ևս չեն բացահայտում այս հատկանիշը, ավելին դրանք շատ հաճախ հղում են տալիս հենց Բեռնի կոնվենցիայի բնորոշմանը:

Հատկանշական է նաև, որ յուրօրինակության մեկնաբանման տարբեր չափանիշներ են գործում ընդհանուր համակարգի և մայրցամաքային համակարգի երկրներում:

Ընդհանուր համակարգի երկրներում, որպես կանոն, յուրօրինակ են համարվում այն ստեղծագործությունները, որոնք բխում են հեղինակից, պատճենված չեն այլոց աշխատանքներից, հեղինակի աշխատանքի, ունակությունների և կամ դատողությունների արդյունք են: Մյուս կողմից մայրցամաքային համակարգին պատկանող երկրները առավել հակված են ընդգծել հեղինակի անձնական կապը ստեղծագործության հետ⁵: Սակայն ներկայումս յուրօրինակության չափանիշը ենթարկվում է մեծ փոփոխությունների:

ԵՄ տարածքում յուրօրինակության չափանիշների բացահայտման գործում հատկապես կարևոր նշանակություն ունեն 2009-2012 թվականների ընթացքում Ար-

¹ Տե՛ս նույն տեղում:

² Տե՛ս Feist Publ'ns, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co., 499 U.S. 340, 345 (1991), տե՛ս նաև **Vermont, S.**, 2011. The Sine Qua Non of Copyright is Uniqueness, not Originality. *Tex. Intell. Prop. L.J.*, 20, p.327.:

³ Տե՛ս **Ginsburg, J.C.**, 2002. The concept of authorship in comparative copyright law. *DePaul L. Rev.*, 52,, էջ էջ 15-16:

⁴ Տե՛ս Գրական և գեղարվեստական երկերի պահպանության մասին Բեռնի կոնվենցիայի 2-րդ հոդվածը:

⁵ Տե՛ս **Margoni, Thomas**. The harmonisation of EU copyright law: the originality standard. In *Global governance of intellectual property in the 21st century*, pp. 85-105. Springer, Cham, 2016, էջ 5:

դարադատության եվրոպական դատարանի կայացրած հինգ որոշումները հետևյալ գործերով՝ Infopaq International v. Danske Dagblades Forening [2009]; Bezpečnostni softwarova asociace v. Ministerstvo kultury [2010]; Football Association Premier League v. QC Leisure and Karen Murphy v. Media Protection Services [2011]; Eva-Maria Painer v. Standard VerlagsGmbH [2011]; Football Dataco v. Yahoo! [2012]¹:

Այս շարքի առաջին Infopaq International v. Danske Dagblades Forening գործը², նախանշեց յուրօրինակության հիմնական չափանիշները: Դատարանը, քննարկելով այն հանգամանքը, թե արդյոք տասնմեկ բառերից կազմված նախադասությունը կարող է համարվել ստեղծագործություն, ամրագրեց, որ՝ այո, եթե այն հեղինակի ինքնատիպ մտավոր արարումն է (author's own intellectual creation):

Painer v Standard VerlagsGmbH գործով դատարանը հաստատեց, որ պարզությունը արգելք չէ հեղինակային իրավունքով պաշտպանության համար: Տվյալ գործով խոսքը վերաբերում էր անձի լուսանկարի պաշտպանությանը: Դատարանին ներկայացված փաստարկներից մեկն այն էր, որ դիմանկարը շատ պարզ էր պաշտպանություն ստանալու համար: Սակայն դատարանի դիրքորոշումն այն էր, որ նման մոտեցումը հիմնավոր չէ, քանի որ այն ստեղծագործական ազատ ընտրությունների այնպիսի հնարավորություն է ընձեռում, որ թույլ է տալիս աշխատանքի վրա թողնել հեղինակի անհատական մակնշումը: Հաշվի առնելով վերոգրյալը՝ դատարանը եզրահանեց, որ լուսանկարները ենթակա են պաշտպանության հեղինակային իրավունքով: Ի հավելումն սրա՝ Արդարադատության դատարանը հաստատեց նաև, որ լուսանկարի պարզությունը կամ ռեալիզմը որեւէ կերպ չպետք է սահմանափակի հեղինակային իրավունքով պաշտպանության խորությունը կամ շրջանակը³:

Հաջորդ գործը Football Dataco v. Yahoo!, որը էական նշանակություն ունեցավ յուրօրինակության չափանիշների վեր հանման համար, Յահուի և Երկու բեթինգային ընկերությունների դեմ էր, որտեղ քննարկվում էր այն հարցը, թե արդյոք ֆուտբոլային խաղերի հերթականության ցուցակը կարող է օգտագործվել առանց թույլտվության, թե՛ ոչ:

Այստեղ դատարանը, մեկնաբանելով ինքնուրույն մտավոր արարման չափանիշը, հանգեց այն եզրակացության, որ յուրօրինակության չափանիշն առկա է այն պարագայում, երբ հեղինակը դրսևորում է իր ստեղծագործական ունակությունը յուրօրինակ կերպով՝ կատարելով ազատ և ստեղծագործական ընտրություններ և դրանով թողնելով իր անձնական դրոշմը (stamping his personal touch)⁴: Միևնույն ժամանակ դատարանը ամրագրեց, որ յուրօրինակության չափանիշը բավարարված չէ այն պարագայում, երբ տվյալների բազան ստեղծվել է միայն տեխնիկական նկատառումների, կանոնների ու սահմանափակումների հաշվառմամբ, որոնք հնարավորություն չեն տալիս ստեղծարարության: Այս որոշման ամենակարևոր շեշտադրումներից էր այն, որ եթե նույնիսկ տվյալների բազայի ստեղծման համար ներդրվել են էական ջանքեր և աշխատանք, այնուամենայնիվ դա քիչ է հեղինակային իրավունքով պաշտպանության համար, եթե բավարարված չէ յուրօրինակության չափանիշը⁵:

¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 13:

² Տե՛ս Infopaq International A/S v Danske Dagblades Forening (C-5/08) EU:C: 2009:465 (16 July 2009), para 48:

³ Տե՛ս Pila, Justine, and Paul Torremans. *European intellectual property law*. Oxford University Press, USA, 2019, էջ 252-254:

⁴ Տե՛ս Beijer, M., Bercial-Chaumier, C., Blomme, P., Hansen, J.B., Fougner, K.B., Casalonga, C., van Papendrecht, R.C.H., Codevelle, F., Ekmann, S.H., Fjodorova, L. and Flamme, M., Landmark IP Decisions (2008-2013), էջ 223:

⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 223-224:

Վերոգրյալ որոշումները յուրօրինակության ձևակերպման համար համարվում են առանցքային՝ առանձնացնելով այն որոշելու հետևյալ չափանիշները.

1. Յուրօրինակ կարող են համարվել այն ստեղծագործությունները, որոնք հեղինակի ինքնուրույն մտավոր արարումն են¹:

2. Հեղինակի ինքնուրույն մտավոր արարումը առկա է, երբ հեղինակները իրականացնում են ազատ և ստեղծագործական ընտրություններ՝ դնելով իրենց անհատական մակնշումը աշխատանքի վրա²:

3. Յուրօրինակության մասին խոսք լինել չի կարող այն դեպքում, երբ արտահայտման ձևը որոշվում է միայն տեխնիկական կամ գործառնության կարոններով, օրինակ՝ երբ կա գաղափարն արտահայտելու միայն մեկ ձև, կամ երբ արտահայտման ձևը պայմանավորված է հատուկ նպատակով կամ սահմանափակված է այնպիսի նեղ կանոններով, որոնք ստեղծագործական, ազատ ընտրության հնարավորություն չեն տալիս³:

Պետք է նշել, որ այս չափանիշները դեռևս շատ քննարկումների տեղիք են տալիս, քանի որ ԵՄ ազգային դատարանները դեռևս ամբողջությամբ չեն բացահայտել վերոգրյալ չափանիշների բոլոր եզրերը, սակայն Արդարադատության դատարանի որոշումները բացեցին սկզբունքորեն նոր էջ յուրօրինակության չափանիշների սահմանման համար:

Ինչ վերաբերում է ամերիկյան իրավական համակարգին, ապա նրա «Հեղինակային իրավունքի ակտը» սահմանում է հեղինակային իրավունքով պաշտպանության երկու հիմնարար չափանիշ՝ յուրօրինակությունը և ստեղծագործության ամբողջումը նյութական կրիչի վրա⁴: Ընդ որում, ակտը որևէ կերպ չի բացահայտում յուրօրինակություն եզրույթը, այլ միայն սահմանում է, որ պաշտպանության են ենթակա յուրօրինակ աշխատանքերը՝ յուրօրինակության մեկնաբանությունը վերապահելով դատարաններին: Այս առումով հատկապես շրջադարձային է ԱՄՆ Գերագույն դատարանի որոշումը *Feist Publication Inc. v. Rural Telephone Service* գործով, որի շրջանակներում դատարանը պետք է որոշեր, թե արդյոք հեռախոսային տեղեկագիրքը կարող է պաշտպանվել հեղինակային իրավունքով, թե ոչ: Դատարանը սահմանեց, որ ստեղծարարության պահանջվող մակարդակը չափազանց ցածր է, և նույնիսկ նվազագույն ստեղծարարությունը բավարար է պաշտպանության ապահովման համար⁵: Դատարանը ամրագրեց, որ յուրօրինակությունը ենթադրում է այնպիսի աշխատանքի ինքնուրույն արարում (*independent creation of a work*), որը օժտված է նվազագույն ստեղծարարությամբ (*a modicum of creativity*)⁶: Ինքնուրույն արարումը նշանակում է, որ աշխատանքը չպետք է պատճենված լինի այլոց աշխատանքից, իսկ նվազագույն ստեղծարարությունն էլ ինքնին ենթադրում է, որ ամենաչնչին ստեղծագործական ջանքը կարող է հիմք հանդիսանալ պաշտպանության համար⁷: Այս որոշումը հատկապես կարևոր է այն առումով, որ այս գործով

¹ Տե՛ս **Margoni, Thomas**, նշվ. աշխ., էջ 13-14:

² Տե՛ս նույն տեղում:

³ Տե՛ս **Margoni, Thomas**, նշվ. աշխ., էջ 13-14:

⁴ *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Co., Inc.* - 499 U.S. 340, 111 S. Ct. 1282 (1991) <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/499/340>

⁵ Տե՛ս University of Michigan Library, Copyright Basics <https://guides.lib.umich.edu/copyrightbasics/copyrightability>

⁶ Տե՛ս **Ginsburg, Jane C.**, *The Concept of Authorship in Comparative Copyright Law* (Jan., 2003) էջ 13-14: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.368481>

⁷ Տե՛ս **Menell, P.S., Lemley, M.A. and Merges, R.P.**, 2017. *Intellectual Property in the New Technological Age*, էջ 123:

ԱՄՆ իրավական համակարգը քափ-քրտինքի (sweat of the brow) տեսությունից¹ անցում կատարեց նվազագույն ստեղծարարության սկզբունքին²:

Յուրօրինակության բնորոշման վերոգրյալ չափանիշների լույսի ներքո, լինեն դրանք ԵՄ արդարադատության դատարանի թե ԱՄՆ Գերագույն դատարանի որոշումները, թվում է, թե արդարացված է այն հեղինակների մոտեցումը, որոնք կարծում են, որ կատարումները լիովին համապատասխանում են յուրօրինակության չափանիշին, և դրանց ստեղծագործություն լինելը որևէ հարց չի առաջացնում³: Եվ իրոք դժվար է չհամաձայնել նման հեղինակների հետ, որովհետև շատ հաճախ կատարումները ոչ միայն էականորեն գերազանցում են նվազագույն ստեղծարարության չափանիշը, այլև կատարողի երկարատև ստեղծագործական փնտրտուքների և ստեղծագործական ընտրությունների արդյունքն են: Շատ կատարողներ իրենց կատարումների մեջ ներդնում են այնքան ստեղծագործական եռանդ, որ նրանց ստացած արդյունքը որևէ բանով չի գիշում հեղինակների ստեղծած աշխատանքներին:

Օրինակ՝ «Pink Floyd» ռոք խմբի կենդանի կատարումների ձայնագրությունները Պոնպեյուն մինչև հիմա շարունակում են դիտել միլիոնավոր երկրպագուների, ու շատերի համար այս համերգի կատարումները իրական արվեստի գլուխգործոցներ են: Այս համերգը արդեն իսկ պատմական է, քանի որ կատարումները զուտ բառեր չեն երաժշտության ուղեկցությամբ, այլ արվեստի ստեղծագործություններ, որոնք խորապես կրում են խմբի կատարողների թողած դրոշմը: Մեկ այլ օրինակ. 20-րդ դարի ամենահայտնի դաշնակահարներից Արթուրո Բենեդեթտի Միքելանջելիին իր կատարողական արվեստում հասել էր այնպիսի բարձունքների, որ ժամանակակիցները նրան համեմատում էին Ռաֆայելի հետ՝ նրան համարելով կատարողական արվեստի Ռաֆայել: Թեև Միքելանջելիի գերագույն նպատակն էր իր կատարումներով լրիվ կյանքի կոչել ստեղծագործության հեղինակի մտահաղացումը, այնուամենայնիվ նրա ստեղծագործական ընտրությունները և մեկնաբանությունները առ այսօր քննարկվում են երաժշտական աշխարհում: Ավելին՝ հայտնի է, որ Միքելանջելիին կարող էր տարիներով հղկել իր կատարումները, մինևույն կատարումը փորձել այնքան, որ հասնի կատարելության, սակավաթիվ համերգներ տալ միայն այն ժամանակ, երբ կարծում էր, որ հասել է վիրտուոզության ցանկալի աստիճանի⁴:

Այլ բնագավառներում ևս յուրաքանչյուր կատարմանը շատ հաճախ կարող է նախորդել ստեղծագործական հսկայական աշխատանք: Այսպես օրինակ՝ Ստանիսլավսկին, որը դերասանական վարպետության հատուկ համակարգի հիմնադիրն է (Ստանիսլավսկու մեթոդ), ստեղծել է լայնածավալ ուսումնասիրություն, որ-

¹ Քափ-քրտինքի տեսությունը յուրօրինակության չափանիշների սահմանման տարածված տեսություն է ընդհանուր համակարգի երկրներում, որը հեղինակին պաշտպանություն տրամադրելիս դիտարկում է կատարված աշխատանքի ջանքերը և ներդրումը՝ համարելով, որ առանց ստեղծարարության էլ կարելի է պաշտպանություն տրամադրել աշխատանքին, եթե դրա վրա ներդրված է բավականին ջանք: Տեսության ուսումնասիրության համար ավելի մանրամասն տե՛ս, օրինակ **Drassinower, Abraham**, Sweat of the Brow, Creativity and Authorship: On Originality in Canadian <https://ssrn.com/abstract=621184>

² Տե՛ս **Ginsburg, Jane C.**, նշվ. աշխ., <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.368481>

³ Տե՛ս, օրինակ **Richard, Arnold**. *Performers' Rights*. Fifth Edition. Sweet & Maxwell, 2015, տե՛ս նաև **Кокина Светлана Борисовна**. Исполнение как объект прав артиста-исполнителя в Российской Федерации: Дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03, Москва, 2002:

⁴ Տե՛ս **Бенедетти Микеланджели Артуро** (p. 5. i 1920) <http://www.allpianists.ru/benedettimik.html>

տեղ նա առանձնացնում է այն բոլոր գործոնները, որոնք կարևոր են կերպարի կերտման համար¹:

Այլ օրինակ կարող է լինել պարարվեստը: Այսպես, որքան էլ Չայկովսկու Մարդուկ-Չարդուկը կամ Կարապի լիճը ինքնին համարվում է դասական երաժշտական հանձարեղ ստեղծագործություններ, բայց հենց բալետի արտիստների շնորհիվ են այս ստեղծագործությունները կենդանանում: Նման շատ օրինակներ կարելի է թվել, և եթե հասարակ ֆոտոն կարող է համարվել հեղինակային իրավունքի օբյեկտ, ապա երաժշտական կատարումը, պարը, դերասանի խաղը առավել ևս պետք է բավարար են հեղինակային իրավունքի օբյեկտ լինելու չափանիշները՝ հաշվի առնելով այն ողջ ստեղծագործական ջանքերը, որ դերասանները ներդնում են յուրաքանչյուր կատարման մեջ:

Սրա հետ մեկտեղ հեղինակների մի խումբ պնդում է, որ կատարումները որևէ պարագայում չեն կարող պաշտպանվել հեղինակային իրավունքով, քանի որ դրանք ստեղծագործություն չեն: Նրանք այն կարծիքն են, որ թեև կատարողների գործունեությունը ինքնին կրում է ստեղծագործական բնույթ, ամեն պարագայում նոր ստեղծագործություն չի ստեղծվում, այլ կատարումը ընդամենը ստեղծագործության մեկնաբանություն է և այն հանրությանը հասանելի դարձնելու միջոց²: Կատարողը միշտ հենվում է արդեն իսկ առկա ստեղծագործության վրա, հաղորդում է ձև այդ ստեղծագործություններին, այսինքն՝ կատարողների աշխատանքը միշտ դիտարկվում էր որպես իրական իրավատերերի՝ հեղինակների, կոմպոզիտորների և դրամատիկ ստեղծագործություն գրողների իրավունքներին ածանցյալ: Եթե հեղինակները և կոմպոզիտորները ստեղծում են առաջնային աշխատանքեր, կատարողները, կարելի է ասել, դրանք թարգմանում են կամ մեկնաբանում: Այսինքն՝ կատարողների աշխատանքը դիտվում է ավելի քիչ ստեղծագործական, քան հեղինակներին³:

Պետք է նշել, որ այս մոտեցումը քննադատության չի դիմանում, քանի որ հեղինակային իրավունքը պաշտպանում է ոչ թե գաղափարները, այլ արտահայտման ձևը: Կատարումն իր հերթին ուղղված է յուրօրինակ ստեղծագործության հիման վրա նոր ստեղծագործություն կյանքի կոչելուն: Այս պարագայում կատարողները իրենց ջանքերով առաջնային ստեղծագործությանը տալիս են նոր օբյեկտիվ ձև: Նրանք, բացահայտելով վերարտադրման և ընկալման նոր հնարավորություններ, ստեղծում են նոր օբյեկտ: Այսինքն՝ կատարողը իր գործունեության արդյունքում ստանում է նոր ձև, որն էլ ենթակա է պաշտպանության⁴: Այս առումով որոշ հեղինակներ համեմատականներ են անցկացնում կատարման և քանդակագործության միջև՝ զուգահեռներ տանելով Օպյուստ Ռենուարի հայտնի գործի հետ: Ռենուարը ուներ աշակերտ՝ Ռիշար Գինոն, որին Ռենուարը վստահել էր իր մի քանի քանդակների ստեղծումը, քանի որ կյանքի վերջին տարիներին Ռենուարը ի վիճակի չէր ձեռքերը շարժելու: Ռենուարի ժառանգները վիճարկեցին Գինոյի՝ որպես համահեղինակի իրավունքները: Այս գործը հաջորդաբար քննել են Փարիզի ընդհանուր ի-

¹ Տե՛ս, օրինակ **К.С.Станиславский**, Работа Актера Над Собой, Часть I, Работа над собой в творческом процессе, переживания, Государственное издательство Искусство, 1954: **К.С.Станиславский**, Работа актера над собой, Часть II, Работа над собой в творческом процессе, воплощения, Государственное издательство Искусство, 1955: **К.С. Станиславский**, Работа актера над собой, материалы к книге, Государственное издательство Искусство, 1957:

² Տե՛ս **Кокина С. Б.** Исполнение как объект прав артиста-исполнителя в Российской Федерации: Дис. ... канд. юрид. наук: Москва, 2002, էջ 118-127:

³ Տե՛ս **Bently, L. and Sherman, B.**, *Intellectual property law*. Oxford University Press, USA, էջ 304:

⁴ Տե՛ս **Кокина С. Б.**, նշվ. աշխ., էջ 124-125:

րավասության, վերաքննիչ, իսկ այնուհետև վճռաբեկ դատարանները, որոնք բավարարել են Գինոյի պահանջները համահեղինակ ճանաչվելու վերաբերյալ: Ռենուարի գործը իրականում առաջ քաշեց հետաքրքիր հարց. կարելի՞ է արդյոք ճանաչել հեղինակության իրավունքը այն քանդակագործի համար, որը առաջարկել է քանդակի գաղափարը և ղեկավարել ստեղծման գործընթացը, թե՞ այն պետք է ճանաչվի այն քանդակագործի համար, որը ուղղակի քանդակել է: Սկզբում դատարանը որոշել էր, որ Ռենուարը միակ հեղինակն է, քանի որ Գինոն կատարել է միայն այն, ինչ հանձնարարել է Ռենուարը: Սա, սակայն, ընդամենը առաջին թեզն էր: Երկրորդ թեզը հետևյալն էր. Ռենուարը ինքը ոչինչ չէր քանդակել, հետևաբար հեղինակը Գինոն էր: Այս կապակցությամբ Վճռաբեկ դատարանը եզրակացրել էր, որ Գինոն Ռենուարի ստրուկը չէր, որ նա ուներ սեփական ստեղծագործական տեսլականը, իր յուրօրինակությունը, նույնիսկ Ռենուարի իրահանգների պարագայում Գինոն ուներ իր ստեղծագործական ազատությունը¹: Ուստի Վճռաբեկ դատարանը գտավ, որ և՛ Ռենուարը, և՛ Գինոն համահեղինակներ են:

Այս գործի լույսի ներքո շատ հեղինակներ համեմատակներ են տանում այլ անձի կողմից քանդակի ստեղծման և կատարման միջև՝ համարելով, որ նման կերպ էլ կատարողը արդեն սկզբնական ստեղծագործության հիման վրա կերտում է իր ստեղծագործությունը՝ տալով դրան ստեղծագործության արտահայտման նոր ձև իր կատարմամբ:

Թերևս այս առումով համաձայն լինելով քննարկվող օրինակի համեմատականների հետ՝ կարևոր է նշել, որ սխալ է կատարողի և հեղինակի համար կարգավիճակը քննարկել համահեղինակության շրջանակներում: Այստեղ համահեղինակության հարց չի բարձրանում, քանի որ հեղինակը ստանում է առանձին պաշտպանություն իր առաջնային ստեղծագործության նկատմամբ, իսկ կատարողը՝ իր կատարման, այն պատճառով, չհաշված որոշակի բացառություններ, կատարումը բավականին հեշտորեն կարելի է տարբերակել առաջնային ստեղծագործություններից, ուստի մենք գործ ունենք միմյանցից տարբեր երկու ստեղծագործությունների հետ:

Քննադատության չի դիմանում նաև այն տեսակետը, որ կատարումները ընդամենը այլոց ստեղծագործությունների մեկնաբանություններն են, ուստի չպետք է պաշտպանության ստանան: Կրկին վերադառնալով դասական երաժշտության օրինակին: Հայտնի է, որ Սերգեյ Ռախմանինովը ոչ միայն փայլուն կոմպոզիտոր էր, այլ համարվում է 20-րդ դարի լավագույն դաշնակահարներից մեկը և շատ հաճախ կատարում էր իր իսկ ստեղծագործությունները: Սակայն նույնիսկ այս պարագայում, երբ ինքը՝ հեղինակը, փայլուն կատարում էր իր ստեղծագործությունները, որոշ երաժշտական քննադատներ, վերլուծելով Ռախմանինովի դաշնամուրային կոնցերտների մեկնաբանությունը, օրինակ, Ջիմերմանի կատարմամբ, նշում են, որ որոշ դեպքերում այն գերազանցում է ռախմանինովյան կատարումը: Սա վկայություն է, որ կատարողը իր մեկնաբանությամբ թողնում է իր յուրահատուկ դրոշմը, ստեղծում է լիովին նոր ձև²: Ավելին՝ Ռախմանինովի թույլտվությամբ 20-րդ դարի մեկ այլ փայլուն կատարող՝ Վլադիմիր Հորովիցը, ստեղծել է Ռախմանինովի երկրորդ դաշնամուրային սոնատի կատարման իր տարբերակը՝ տալով կատարման իր մեկնաբանությունը³: Պատահական չէ նաև, որ շատ հաճախ կատարողները համարվում են այս կամ այն կոմպոզիտորի լավագույն մեկնաբանը: Այսպես, օրինակ՝ Պրո-

¹ St'ua **Коккина Светлана Борисовна**. Исполнение как объект прав артиста-исполнителя в Российской Федерации: Дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03 : Москва, 2002, էջ 124-125

² St'ua Gramophone, Rachmaninov's Piano Concerto No 2: A quick guide to the best recordings (May 2021): <https://www.gramophone.co.uk/features/article/rachmaninov-s-piano-concerto-no-2-a-quick-guide-to-the-best-recordings>

³ St'ua **Barnes & Noble**. "Chopin, Rachmaninoff: Piano Sonatas". Barnes & Noble. Retrieved (Nov 2015):

կոֆևի դաշնամուրային սոնատների լավագույն մեկնաբաններից է եղել Ռիխտերը, Միքալանջելիին՝ Սկարլատիի, Սոկոլովը՝ Ռամոնի և այսպես շարունակ: Հատկապես ուշագրավ են նաև Ռախմանինովի առանցնացրած տասը կարևորագույն նախապայմանները դաշնամուրային հաջողված կատարման համար: Այս նախապայմանները նա նշել է 1910 թվականին «Էտյուդ» ամսագրին տրված հարցազրույցում՝ ռուսական թագավորական կոնսերվատորիաների ղեկավար նշանակվելու կապակցությամբ: Այսպես, ի թիվս տեխնիկական կատարելության, տեմպի պահպանման, լսարանին կրթելու և այլ նախապայմանների, Ռախմանինովը նշում է կատարողի երկու կարևորագույն հատկանիշ՝ կատարողի բնավորությունը և կենսական կայծը: Ըստ նրա՝ յուրաքանչյուր հաջող կատարող պետք է ցույց տա իրեն բնորոշ մեկնաբանությունը: Այսպես, նա նշում է¹, որ կան կատարողներ, որոնք նվագում են միանման: Այս երևույթը Ռախմանինովը համեմատում է որոշ հյուրանոցներում մատուցվող որոշ ճաշատեսակների հետ, երբ դրանք ունեն միևնույն համը: Մինչդեռ ըստ նրա՝ հաջողակ կատարողը պետք է ունենա ուժեղ անհատականություն, և նրա մեկնաբանությունները պետք է կրեն այդ անհատականության ուժեղ դրոշմը²: Ռախմանինովը որպես լավ կատարման կարևորագույն հատկանիշ նշում է նաև կատարողի կենսական կայծը: Ըստ նրա՝ թեև նոտաները շատ կարևոր են, սակայն դրանց չափ կարևոր է նաև կատարման ոգին, և կենսական կայծը հենց ոգին է³: Հաճախ ունկնդիրը կարող է ներել տեխնիկական սխալները, սակայն ոչ կենսական կայծի բացակայությունը: Այս կապակցությամբ նա բերում է Ռուբենշթեյնի օրինակը: Այսպես, համերգներից մեկի ժամանակ, երբ վերջինս նվագում էր Բալակիրևի «Իսլամեյը», ինչ-որ բան շեղում է նրան, ինչի հետևանքով որոշ ժամանակով Ռուբենշթեյնը հավանաբար մոռանում է նոտաները: Ռուբենշթեյնը ստիպված է լինում որոշ ժամանակ դիմել իմպրովիզների, մինչև կիիշեր բուն ստեղծագործությունը: Այս միջադեպից հետո համերգի մյուս հատվածում Ռուբենշթեյնը բավականին կենտրոնացած է նվագում, որպեսզի որևէ կերպ չշեղվի տվյալ ստեղծագործության բնագրից, ինչի հետևանքով արդեն համերգի հետագա կատարումները դառնում են չոր և զուտ տեխնիկական: Զարմանալի է, բայց հանդիսատեսը առավել ջերմությամբ ընդունում է սխալներով և բնագրից շեղվող կատարումը, քանի որ այն կրում էր կատարողի դրոշմը, քան այն կատարումները, որոնք թեև տեխնիկապես կատարյալ էին, սակայն չունեին կենսական կայծը, չունեին կատարողի դրոշմը⁴:

Այս ամենը մի պարզ բանի վկայություն է. եթե նույնիսկ կատարողը սոսկ մեկնաբան է, ապա այդ մեկնաբանման գործընթացը օժտված է յուրօրինակությամբ և ստեղծագործական բնույթ է կրում:

Սակայն եթե նույնիսկ վերոգրյալ փաստարկները կատարումները որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն դիտարկելու համար կարող են համարվել որպես ոչ հիմնավոր, կարծում ենք՝ կատարումների նկատմամբ կարող է կիրառելի լինել ածանցյալ ստեղծագործությունների ինստիտուտը: Ինչպես հայտնի է, ածանցյալ են համարվում այն ստեղծագործությունները, որոնք ստեղծվում են մեկ այլ ստեղծագործության վերանշակմամբ: Դրանք ևս համարվում են ստեղծագործական աշխատանքով ստեղծված ինքնուրույն և յուրօրինակ ստեղծագործություններ, սակայն դրանց յուրօրինակությունը երկրորդային է, քանի որ հիմնված է բնօրինակի վրա⁵:

¹ Տե՛ս **Tone Base**, Rachmaninoff's 10 essentials of piano playing

<https://tonebase-nightingale.s3.us-east-2.amazonaws.com/static/tripwires/rachmaninoff.html>

² Տե՛ս նույն տեղում:

³ Տե՛ս նույն տեղում:

⁴ Տե՛ս նույն տեղում:

⁵ Տե՛ս **Բարսեղյան Տ.Կ, Հովհաննիսյան Ա.Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 58:

Ածանցյալ ստեղծագործությունների օրինակներ են թարգմանությունները, բեմականացումները, դաշնակումները և այլն: Շատ հաճախ տեսական գրականության մեջ համեմատականներ են տարվում թարգմանությունների և կատարումների միջև՝ մեկնաբանելով, որ կատարումը առաջնային ստեղծագործության յուրովի թարգմանություն է: Կա նաև հակառակ տեսակետը, որ կատարումները որևէ պարագայում չպետք է դիտարկել որպես ածանցյալ ստեղծագործություն¹:

Վերոգրյալ բոլոր քննարկումները ցույց են տալիս՝ կատարումները լիովին համապատասխանում են յուրօրինակության չափանիշին և կարող են համարվել որպես ստեղծագործություն: Սակայն այստեղ հարցն այլն է, արդյո՞ք կատարումները անհրաժեշտ է պաշտպանել հեղինակային իրավունքի շրջանակում, թե՞ կատարողներին տրամադրել պաշտպանություն հենց իրենց հատուկ իրավունքների շրջանակը, քանի որ որքան էլ կատարումները յուրօրինակ ստեղծագործություններ են, այնուամենայնիվ դրանց հարաբերակցությունը առաջնային ստեղծագործության հետ շատ բարդ է:

Ավելին՝ կատարողների պաշտպանության հարցը միշտ եղել է բուռն քննարկումների առարկա, թե ինչպես պետք է զուգակցվեն կատարողների և հեղինակների հարաբերությունները: Քննարկումները այնքան բուռն էին, որ Հռոմի կոնվենցիայում հստակորեն ընդգծվեց, որ կոնվենցիայով կատարողներին տրվող պաշտպանությունը պետք է անեղծ թողնի գրական և գեղարվեստական ստեղծագործությունների նկատմամբ հեղինակային իրավունքի պահպանությունը և ոչ մի կերպ չպետք է ներագրի վերջինիս վրա²: Սակայն նույնիսկ կոնվենցիայի ընդունումից տասնամյակներ անց քննարկումները շարունակվում են, քանի որ շատ դեպքերում դժվար է որոշել սկզբնական հեղինակների և կատարողների իրավունքների հարաբերակցության հարցը:

Ուշագրավ է, որ նույնիսկ ԱՄՆ-ում, որտեղ կատարողներն օժտված են հեղինակային իրավունքով, նրանք չունեն իրավունքների այն ծավալը, որով օժտված են հեղինակները: Այսպես, ԱՄՆ կատարողները ունեն հեղինակային իրավունք հնչյունագրերի նկատմամբ, սակայն դրա հետ մեկտեղ՝ հեղինակային իրավունքների ոչ այն ծավալը, որը բնորոշ է այլ ստեղծագործությունների: Հնչյունագրերի բնույթով պայմանավորված՝ չկա դրանց հրապակային կատարման իրավունք, չկա հնչյունագրերի նկատմամբ այլ հրապակային կատարման իրավունք, քան դրանց թվային փոխանցումը³: Այս տարբերակումը էական է, քանի որ, եթե վերցնենք երաժշտության օրինակը, ստացվում է, որ բուն երաժշտական ստեղծագործության նկատմամբ կան ավելի շատ իրավունքներ, քան հնչյունագրի:

Ամփոփելով վերոգրյալը՝ մենք կարծում ենք, որ կատարումները յուրօրինակ են ու ունեն ստեղծագործական բնույթ, սակայն միևնույն ժամանակ պետք է ընդունել այն փաստը, որ դրանք օժտված են մի շարք առանձնահատկություններով, որոնք միշտ առաջացնելու են կարգավորման տարբերություններ հեղինակային իրավունքի դասական օբյեկտների համեմատությամբ: Այդ իսկ պատճառով, մենք այն կարծքին ենք, որ հայկական իրավական համակարգը պետք է շարունակի պահպանել ստատուս քվոն և կատարողներին ու կատարումներին պաշտպանություն տրամադրի Հռոմի կոնվենցիայի, Կատարումների և հնչյունագրերի, Պեկինի պայմանագրերի հաստատված համակարգի շրջանակներում: Այսինքն՝ կատարողներին պաշտպանություն պետք է տրամադրի ոչ թե հեղինակային, այլ հարակից իրավունքների շրջա-

¹ Տե՛ս Кокина С. Б., նշվ. աշխ. էջ 159-167:

² Տե՛ս Հռոմի կոնվենցիա, հոդված 1:

³ Տե՛ս Bargfrede, A., *Music Law in the Digital Age: Copyright Essentials for Today's Music Business*. (2017), էջ 41:

Նակում՝ սահմանելով կատարողների և կատարումների համար իրավունքների հստակ և յուրօրինակ շրջանակ:

Սրա հետ մեկտեղ՝ կան դեպքեր, երբ կատարողը իր կատարման նկատմամբ կարող է ունենալ և՛ հեղինակային իրավունքներ, և՛ հարակից իրավունքներ: Սա հատկապես վերաբերում է այն դեպքերին, երբ կատարողը հընթացս անում է իմպրովիզներ: Իմպրովիզները որպես կանոն հանգեցնում են հեղինակային իրավունքով պաշտպանվող օբյեկտի ստեղծմանը: Իմպրովիզի ժամանակ ստեղծագործման պահը և կատարումը համընկնում են, և դրա շնորհիվ ստեղծված ստեղծագործությունը ծնվում է հենց կատարման պահին¹: Հազվադեպ չեն այն դեպքերը, երբ ջազ, դասական կամ հիփ-հոփ կատարման ժամանակ կատարողը երաժշտական ստեղծագործությանը ավելացնում է նոր տարրեր, որոնք որևէ կերպ հեղինակի կողմից նախատեսված կամ նոտայագրված չեն, ավելին՝ երբեմն նման իմպրովիզացիաները այնքան համահունչ են սկզբնական ստեղծագործությանը, որ գրեթե անհնար է իմպրովիզացված տարրերը տարանջատել առաջնային ստեղծագործությունից: Հատկանշական է նաև, որ 16-րդ, 17-րդ դարերի նոտայագրումը համարվում է շատ աղքատիկ, և շատ երաժիշտներ ստիպված են դրանք հարմարեցնել ժամանակակից նոտայագրման համակարգին: Սա նշանակում է, որ շատ հաճախ հենց կատարողներն են ստիպված իրենց կատարման ընթացքում լրացնել նոտայագրման բացերը: Այս առումով Բրիտանական դատարանը, անդրադառնալով ֆրանսիական բարոկո ոճի կոմպոզիտոր Լալանդի ստեղծագործությունների վերարտադրմանը, սահմանել է, որ երաժշտագետի կողմից սկզբնական նոտաներում առկա բացերը լրացնելը, նոր երաժշտական գծեր, վարիացիաներ ավելացնելը ամբողջովին համապատասխանում են հեղինակային իրավունքով պաշտպանության ենթակա ստեղծագործության չափանիշներին²:

Ակուփելով վերոշարադրյալը, երբ կատարողը կատարման ժամանակ դուրս է գալիս հեղինակի ստեղծագործության նախանշված սահմաններից, ներդնում է ստեղծագործական այնպիսի տարրեր, որոնք չեն մտնում հեղինակի մտահղացման մեջ և դրանք կարելի է տարանջատել առաջնային ստեղծագործությունից, ապա այս պարագայում կատարողը պետք է օժտված լինի երկու խումբ իրավունքներով՝ կատարողի իրավունքներով, իսկ իր վերանշակման, իմպրովիզի կամ իր յուրօրինակ մեկնաբանության նկատմամբ ունենա հեղինակային իրավունք, որի համար պետք է կիրառելի լինի հեղինակային իրավունքի համակարգով սահմանված պաշտպանության ռեժիմը՝

¹ Տե՛ս **Mazziotti, G.**, Music improvisation and copyright. In *Non-Conventional Copyright*. Edward Elgar Publishing (2018), էջ 2-3:

² Տե՛ս **Mazziotti, G.**, նշված աշխատություն, էջ 21:

³ Հնարավոր են նաև այնպիսի դեպքեր, երբ կատարողի կողմից ստեղծագործության կատարումը կամ մեկնաբանությունը կարող է հանգեցնել հեղինակի անձնական ոչ գույքային իրավունքների, մասնավորապես՝ հեղինակի համբավի և արժանապատվության իրավունքի խախտման: Սույն հոդվածում մենք անդրադարձ չենք կատարի այս խնդրին, քանի որ այն իր ծավալով առանձին գիտական հոդվածի քննարկման առարկա է:

ИСПОЛНЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРАВА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СОБСТВЕННОСТИ

Мариам Айвазян

Аспирант кафедры гражданского права ЕГУ

Статья посвящена роли исполнений в системе права интеллектуальной собственности.

На протяжении десятилетий ведутся споры о том, следует ли защищать исполнение авторским правом или смежными правами. Поэтому в статье начинается обсуждение именно с изучения критериев защиты объектов авторского права. В статье делается заключение о том, что исполнения обладают необходимыми характеристиками для защиты авторским правом. Однако предпочтительнее сохранить текущий статус-кво и защитить исполнения в рамках системы смежных прав, учитывая уникальные особенности исполнений. Кроме того, в статье обсуждаются случаи, когда исполнение может быть защищено как авторским, так и смежными правами.

THE PERFORMANCES IN THE SYSTEM OF THE INTELLECTUAL PROPERTY LAW

Mariam Ayvazyan

PhD student at the YSU Chair of the Civil Law

The article studies the role of the performances in the Intellectual Property law system. For decades there has been an ongoing debate on whether the performances should be protected by copyright or related rights. Hence, the article starts the discussion by exploring the criteria for copyright protection. It concludes that the performances have necessary features to be eligible for copyright protection. However, it is preferable to keep the current status quo and protect the performances in the framework of the related rights system considering the unique peculiarities of the performance. Additionally, the article points out the cases when performances can be protected both by the copyright and related rights.

Բանալի բառեր – հեղինակային իրավունք, հարակից իրավունքներ, կատարում, կատարողներ, յուրօրինակություն, մտավոր սեփականություն

Ключевые слова: авторское право, смежные права, исполнители, оригинальность, интеллектуальная собственность

Key words: copyright: related rights, performer, performance, originality, intellectual property