

*Научная статья*

УДК: 347.786

JEL: K15

DOI:10.17323/2072-8166.2026.1.112.135

# Изменение границ права на неприкосновенность произведения на примере театральной постановки



**Тимофей Дмитриевич Тетерин**

Московский государственный институт международных отношений (университет) Министерства иностранных дел Российской Федерации, Россия 119454, Москва, просп. Вернадского, 76,

black\_grouse@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0005-9235-212X>



## **Аннотация**

В статье рассматриваются границы права на неприкосновенность произведения на примере театральной постановки. Исследование основано на применении общенаучных (системный анализ, синтез, индукция) и частно-научных методов (формально-юридический, сравнительно-правовой, правовое моделирование), а также на междисциплинарном подходе с привлечением филологических и театроведческих изысканий. Отправной точкой служит признание постановочной деятельности формой самостоятельного творчества, носящего свободный характер. При этом фиксируется исходное противоречие: сценическое воплощение пьесы предполагает интерпретацию и творческое восполнение, тогда как драматический текст охраняется как завершённый результат интеллектуальной деятельности. Обосновывается, что роль режиссера выходит за рамки вспомогательной или технической функции и включает не только формирование художественной концепции спектакля, но и ответственность за его целостность как синтетического сценического продукта. Такая позиция позволяет рассматривать режиссерскую деятельность как обладающую самостоятельной художественной и правовой значимостью. Право на неприкосновенность произведения анализируется как ключевой юридический механизм, ограничивающий режиссерскую свободу. Показано, что в театральной практике конфликт с этим правом чаще не связан с вмешательством в текст пьесы, а проявляется на уровне сценического переосмысления произведения и его смысловой организации. В этом контексте концепция алеаторной

природы драмы позволяет объяснить структурную неполноту пьесы как текста и ее ориентацию на сценическое восполнение, реализуемое на функциональном, текстуальном и исполнительском уровнях. На основе сопоставления правовых моделей сценической постановки раскрыто, что пределы режиссерской свободы зависят от квалификации спектакля как акта исполнительства, как формы интерпретационного восполнения драматического текста или как самостоятельного результата интеллектуальной деятельности. Сделан вывод, что право на неприкосновенность сохраняет значение в отношении смыслового ядра и «текстовой матрицы» пьесы, не превращаясь при этом в универсальный запрет на режиссерское творчество и не препятствуя функционированию театра как особого вида художественной деятельности.

---



### Ключевые слова

свобода творчества; право на неприкосновенность произведения; режиссер-постановщик спектакля; драматическое произведение; алеаторическое произведение; исполнение.

---

---

**Для цитирования:** Тетерин Т.Д. Изменение границ права на неприкосновенность произведения на примере театральной постановки // Право. Журнал Высшей школы экономики. 2026. Том 19. № 1. С. 112–135. DOI: 10.17323/2072-8166.2026.1.112.135

## Research article

# Change in the Boundaries of the Right for Integrity of a Work: Example of Theatrical Production



**Timofei D. Teterin**

MGIMO University, 76 Vernadsky Avenue, Moscow 119454, Russian Federation,  
black\_grouse@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0005-9235-212X>



### Abstract

The article examines the boundaries of the author's right to the integrity of a work using the example of a theatrical production. The research is based on the application of general scientific methods (systemic analysis, synthesis, induction) and special legal methods (formal legal analysis, comparative law, legal modeling), as well as on an interdisciplinary approach drawing on philological and theatre studies scholarship. The analysis proceeds from the recognition of stage direction as an independent form of artistic creation, reinforced by the international legal principle of respect for the freedom necessary for creative activity. Against this background, the article identifies an inherent tension: the theatrical realization of a play inevitably involves interpretation and creative completion of the dramatic material, whereas the dramatic text itself is protected as a completed result of intellectual activity. Particular attention is paid to the figure of the stage director as a central subject of theatrical production. It is argued that the director's role extends beyond an auxiliary or technical function and encompasses not only

the formation of the artistic concept of the performance, but also responsibility for its integrity as a synthetic stage product. This approach allows directorial activity to be understood as possessing independent artistic and legal significance. The author's right to the integrity of the work is analysed as a key legal mechanism limiting directorial freedom. It is shown that, in theatrical practice, conflicts related to this right generally do not arise from direct interference with the dramatic text, but rather from the stage reinterpretation of the work and the transformation of its semantic organisation. In this context, the concept of the aleatoric nature of drama is employed to explain the structural incompleteness of the dramatic text and its orientation toward subsequent scenic completion, manifested at the functional, textual, and performative levels. By comparing different legal models of theatrical production, the article demonstrates that the scope of the director's creative freedom depends on the legal qualification of the performance—whether it is treated as an act of performance, a form of interpretative completion of the dramatic text, or an independent result of intellectual activity. The article concludes that the right to integrity retains its protective function with respect to the semantic core and the “textual matrix” of the play, without turning into a universal prohibition on directorial creativity or impeding the functioning of theatre as a distinct form of artistic activity.



### Keywords

creative freedom; right for integrity; stage director; dramatic work; aleatoric work; performance.

**For citation:** Teterin T.D. (2026) Change in the Boundaries of the Right for Integrity of a Work: Example of Theatrical Production. *Law. Journal of the Higher School of Economics*, vol. 19, no. 1, pp. 112–135 (in Russ.) DOI:10.17323/2072-8166.2026.1.112.135

## Введение

В современных условиях развития культуры и правового регулирования стало очевидным, что традиционное понимание права на неприкосновенность произведения переживает этап переосмысления. Усложнение форм художественного выражения, активное взаимодействие различных результатов интеллектуальной деятельности и расширение интерпретационных практик ставят вопрос о необходимости уточнения границ допустимого творческого воздействия на произведение. В этом контексте театральная постановка выступает показательной моделью для анализа, объединяя драматическое произведение как исходный объект охраны и режиссерскую интерпретацию как обязательную стадию его сценического воплощения.

Согласно п. 1 ст. 1313 Гражданского кодекса Российской Федерации (далее — ГК РФ), спектакль создается творческим трудом режиссера-постановщика; этим законодатель подтверждает, что постановочная деятельность носит не технический, а художественный характер и направлена на создание самостоятельного сценического действия. Указанное положение получает поддержку в п. 3 ст. 15 Меж-

дународного пакта об экономических, социальных и культурных правах (1966), по которому государства обязуются уважать свободу, необходимую для творческой деятельности<sup>1</sup>. В связи с этим вопрос о пределах творческой свободы театрального постановщика приобретает не только отраслевое, но и международно-правовое значение.

Между тем приходится констатировать правовое напряжение между свободой режиссерского творчества и правом автора на неприкосновенность драматического произведения. С одной стороны, спектакль по своей природе предполагает интерпретацию, сценическую трансформацию и восполнение элементов, которые не детерминированы текстом. С другой — драматическое произведение охраняется как законченный результат интеллектуальной деятельности, вмешательство в целостность которого допустимо лишь в строго очерченных пределах. Дополнительно ситуация осложняется тем, что конфликт между режиссерской свободой и неприкосновенностью драмы редко выражается в форме прямого изменения текста. На практике спор идет вокруг более тонких форм творческого внесения: смещения смысловых акцентов, изменения композиционной логики действия, вкрапления других результатов интеллектуальной деятельности, а также переноса действия в иной исторический или культурный контекст.

## **1. Роль режиссера-постановщика в создании спектакля**

Вплоть до конца XIX века театральные режиссеры занимались администрированием творческого процесса, нежели постановкой мизансцен. С зарождения театрального искусства в Древней Греции и вплоть до начала прошлого столетия работа над спектаклем представляла собой плод творческого сотрудничества драматурга и актеров, где на долю режиссера выпадала роль администрирующего посредника. Для описания классической театральной эпохи существует термин «актерская режиссура»: до конца XIX века наиболее предприимчивый актер труппы брал на себя общее руководство постановкой и отработку отдельных частей спектакля, при этом активно взаимодействуя с драматургом по вопросам интерпретации литературного материала. Задача режиссера сводилась к расстановке

---

<sup>1</sup> ООН. Международный пакт об экономических, социальных и культурных правах, принят резолюцией 2200 А Генеральной Ассамблеи от 16.12.1966. Available at: URL: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/pactecon.shtml?yscclid=mk1r2m4s8g759016878](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/pactecon.shtml?yscclid=mk1r2m4s8g759016878) (дата обращения: 06.01.2026)

актеров по сцене и контролю за точным воспроизведением авторского текста [Родина Т.М., 1977: 33].

В 1882 г. Правила управления русско-драматическими труппами Императорских театров были дополнены формулировкой: «Исполнение пьес должно представлять художественное целое»<sup>2</sup>. Приведенная норма во многом предвосхитила концепцию современного режиссерского театра, в котором постановщики придают разрозненным элементам спектакля единое и целостное звучание. По мнению О.А. Рузаковой и А.Б. Рузакова, это является прообразом «исполнения» в том смысле, который ему сегодня придает ГК [Рузакова О.А., Рузаков А.Б., 2016: 67].

После театральной революции, произошедшей на рубеже XIX и XX столетий благодаря деятельности К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, театры пошли по пути отказа от ведущей роли актера и драматурга в пользу реализации творческого потенциала режиссеров-постановщиков. Начиная с 1920-х гг. в театральном сообществе стали разворачиваться дискуссии — можно ли считать театрального режиссера автором собственной сценической композиции. Так, например, В.Э. Мейерхольд всегда указывал на афишах свое имя, называя себя не иначе как автором спектакля. Очевидно, что такое указание было спровоцировано не столько творческими амбициями режиссера, сколько вкладом, который он вносил в постановку пьес. Примечательно, что во время репетиций Мейерхольд неустанно просил актеров не распространяться о деталях будущих постановок за пределами театра, так как «то, что придумывалось, — <...> обдумывалось годами» [Мейерхольд В.Э., 1993: 174–175].

Особая роль театрального постановщика проявляется также в психологическом и философско-правовом измерениях. Бесспорно, современный режиссер выступает администратором творческого процесса и несет ответственность за целостность сценического действия, что обуславливает его художественный контроль над формой постановки и взаимодействием участников труппы. Естественно-правовая линия, восходящая к Дж. Локку, исходит из того, что плоды любого интеллектуального труда принадлежат создателю, а вмешательство в контроль над результатом творческой деятельности нарушает право на труд. Континентальная философская традиция (Г. Гегель, И. Кант) добавляет к этому еще аргумент о «присоединении воли»: внешняя форма выражения творческой идеи становится носителем индивиду-

---

<sup>2</sup> Правила для управления русско-драматическими труппами Императорских театров. СПб.: б. и., 1882. Available at: URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01008376802?ysclid=1ja7jilgm674522847> (дата обращения: 06.01.2026)

альности режиссера-постановщика спектакля, а утрата контроля над ней — это ущерб не только имущественного, но и личностного характера [Карташева А.А., 2012: 189–190, 192]. Иными словами, постановка спектакля заключается не в исполнении чужого текста, а в присоединении к нему своей воли и творческой уникальности, что имеет важное значение при определении границ творческой свободы.

Таким образом, деятельность театрального режиссера имеет высокохудожественный смысл и сродни литературному и хореографическому творчеству. С этим мнением солидарны и многие юристы, среди которых можно выделить О.А. Рузакову и А.Б. Рузакова, считающих, что «без режиссерского творчества и организаторских способностей, его личностного начала, мировоззрения невозможно создать спектакль» [Рузакова О.А., Рузаков А.Б., 2016: 67]. В свою очередь А.П. Сергеев обосновывает роль режиссера как минимум тем, что большое количество спектаклей, созданных именитыми постановщиками, остаются в репертуаре театра даже после их кончины [Сергеев А.П., 2003: 336]. Смежной точки зрения придерживается С.С. Мицкевич, которая в результате своего театрального опыта пришла к выводу: в большинстве случаев спектакли транслируют зрителям не мысли автора литературного или драматургического первоисточника, а идеи самого режиссера-постановщика [Мицкевич С.С., 2005: 91]. Наконец, Н.В. Мухина не смогла не провести параллели между театральными спектаклями и аудиовизуальными произведениями, признав, что по своей творческой сущности эти два объекта мало чем отличаются друг от друга [Мухина Н.В., 2010: 97].

## **2. Право на неприкосновенность произведения как ограничитель творческой свободы режиссера-постановщика**

Специфика театрального искусства заключается в его зависимости от литературного первоисточника: в отличие от писателя или художника, режиссер работает не с «чистого листа», а с готовым драматургическим материалом, имеющим собственную композицию, авторскую волю и завершенную смысловую структуру. Таким образом, степень художественной свободы театрального постановщика условно ограничена.

Основным ограничителем выступает право автора на неприкосновенность произведения, закрепленное в ст. 1266 ГК РФ. В сравнительно-правовом плане концепция неприкосновенности традиционно рассматривается в трех основных подходах: субъективном,

объективном и смешанном. Субъективный подход, характерный, в частности, для Франции<sup>3</sup>, Польши<sup>4</sup> и Чехии<sup>5</sup>, исходит из того, что любое изменение произведения без согласия автора образует нарушение права на неприкосновенность. Объективный подход, применяемый, например, в Дании<sup>6</sup>, связывает нарушение с дополнительным квалифицирующим признаком — ущербом художественной или личной репутации автора.

Российское право вслед за ст. 6bis Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений (1886; далее — Бернская конвенция)<sup>7</sup> придерживается смешанного подхода: с одной стороны, запрещается несанкционированное внесение любых изменений в произведение, с другой — для применения специальных способов защиты, связанных с посягательством на честь, достоинство или деловую репутацию автора, требуется доказать порочащий характер соответствующих изменений. Интересно, что помимо прочего Бернская конвенция позволяет автору противодействовать «любому другому посягательству на произведение». Это уточнение было внесено в текст ст. 6 bis на Брюссельской конференции (1948) и, по мнению Р. Дюма, означает следующее: охране подлежит не только текст в узком смысле, но и более широкий пласт — «дух» произведения, а потому нарушение возможно даже при отсутствии буквальных сокращений или дополнений, если вмешательство воспринимается как посягательство на честь и репутацию автора [Дюма Р., 1989: 184–185].

Анализируя право на неприкосновенность драматического текста, германская доктрина подчеркивает, что интерес автора не исчерпывается получением вознаграждения за его использование. Существенным элементом интереса драматурга признается также возможность донесения произведения до театральной публики в том

---

<sup>3</sup> Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs. Available at: URL: [https://archive.org/details/decretdeconven00fran\\_26](https://archive.org/details/decretdeconven00fran_26) (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>4</sup> Act № 83 of February 4, 1994, on Copyright and Neighboring Rights (as amended up to March 11, 2022). Available at: URL: <https://www.wipo.int/wipolex/en/legislation/details/22307> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>5</sup> Act № 121/2000 Coll. on Copyright and Rights Related to Copyright and on Amendment to Certain Acts (as amended up to Act No. 429/2022 Coll.). Available at: URL: <https://www.wipo.int/wipolex/en/legislation/details/22298> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>6</sup> Consolidated Act on Copyright 2014 (Consolidate Act № 1144 of October 23, 2014, on Copyright). Available at: URL: <https://www.wipo.int/wipolex/en/legislation/details/1146> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>7</sup> Бернская конвенция по охране литературных и художественных произведений от 09.09.1886 (ред. от 28.09.1979) // СПС Консультант Плюс.

виде, в каком оно было задумано и создано. Именно этим Х. Шак объясняет распространенную в немецкой практике тенденцию включать в договоры на постановку пьесы специальные положения, оставляющие драматургу или его правопреемникам контрольные полномочия в отношении сценической судьбы произведения [Schack H., 2010: 134–135]. Такие договорные механизмы рассматриваются как способ превентивной защиты целостности произведения на сцене и как инструмент согласования творческой свободы режиссера с личными неимущественными интересами драматурга.

Показательным примером договорного вмешательства в режиссерское видение стал спор вокруг сценической версии пьесы Б. Брехта «Baal», поставленной режиссером Ф. Касторфом. В 2015 г. Мюнхенский Резиденцтеатр был привлечен к ответственности по иску наследников Брехта, утверждавших, что режиссерская интерпретация вышла за пределы допустимого сценического прочтения. В частности, постановка включала тексты других авторов и переносила действие пьесы в военный Вьетнам, что, по мнению истцов, приводило к утрате смыслового ядра оригинального произведения. Существенное значение имели и договорные условия: лицензия на постановку прямо предусматривала необходимость предварительного согласования с правообладателем любых изменений пьесы. Суд поддержал позицию истцов, признав, что в данном случае сценическая реализация нарушает право на неприкосновенность произведения, поскольку искажает его исходный смысл и художественную идентичность. В результате постановка была допущена к показу лишь в строго ограниченном объеме<sup>8</sup>, что наглядно демонстрирует, как право на неприкосновенность функционирует в качестве юридического предела режиссерской интерпретации.

Дело «Ваал» вписывается в более широкий квазинормативный контекст. Для вопросов, прямо не урегулированных договором, в немецкой театральной практике применяется разработанная система рекомендаций — Правила сцены (Regelsammlung Bühne), на которую регулярно ссылаются суды и участники рынка. Как отмечает Р. Подзун, данные правила исходят из презумпции приоритета авторской воли и предполагают, что любые изменения охраняемого драматического произведения требуют предварительного письменного согласия издателя как представителя автора, за исключением лишь незначительных и технически нейтральных правок. Хотя при этом издатель обязан действовать добросовестно и не вправе немотивированно отказывать в согласии, сами Правила сцены отражают жесткий подход к пределам режиссерской свободы [Podszun R., 2016: 3].

<sup>8</sup> District Court of Munich I, 21 O 1686/15, 18.02.2015.

Схожая логика прослеживается в американской театральной традиции. Р. Амада, анализируя типовые договоры Гильдии драматургов США (Dramatists Guild), показывает, что в условиях отсутствия универсального морального права на неприкосновенность произведения именно договор становится ключевым инструментом сохранения авторского контроля над сценической реализацией пьесы. Так, Гильдия прямо предостерегает драматургов от использования расплывчатых формулировок — в частности, «иные права» — и настаивает на том, чтобы договор прямо закреплял следующее: «Все изменения, изъятия и дополнения, включая диалоги и сценические ремарки, принадлежат исключительно автору и не влекут никаких обязательств по выплате вознаграждения лицам, предлагающим или осуществляющим такие изменения» [Amada R., 2001: 682–683]. Тем самым американская практика показывает высокий уровень настойчивости драматургов в отношении режиссерских интерпретаций и подтверждает, что контроль над пределами сценических модификаций обеспечивается прежде всего договорными механизмами.

Контроль над режиссерским прочтением обнаруживает внутренние противоречия: с одной стороны, существование пьесы предполагает ее сценическое воплощение постановщиком, чья деятельность носит творческий и формально свободный характер; с другой — драматическое произведение неприкосновенно и не терпит посягательств на целостность. Однако обеспечить неприкосновенность в театральной практике невозможно.

Во-первых, театральная постановка часто предполагает технические и организационные решения, не предусмотренные драматургом. Так, изменение количества или места антрактов не затрагивает содержания пьесы, однако при формальном подходе может быть истолковано как вмешательство в ее первоначальную структуру. Во-вторых, художественные решения постановщика неизбежно влияют на смысловую конфигурацию спектакля. Как отмечает Э. Сапи, даже незначительное смещение смысловых акцентов — например, более яркое выделение политической линии наряду с любовной, может восприниматься как посягательство на текст, пусть он и остается неизменным [Sapi E., 2021: 78].

Наконец, даже судебная практика, признавая необходимость адаптации классических произведений к современному восприятию, вынуждена проводить подвижную и во многом оценочную границу допустимого<sup>9</sup>. По замечанию Р. Подзуна, при постановке старых опе-

---

<sup>9</sup> German Federal Supreme Court, I ZR 30/69, 29.04.1970.

ретт режиссеру может оставаться больше творческой свободы в свете изменившихся вкусов публики [Podszun R., 2016: 12]. В результате любое творческое или техническое решение режиссера оказывается потенциально уязвимым с точки зрения права на неприкосновенность, что налагает на постановщика существенные юридические риски.

### 3. Алеаторность драматического произведения

Как подчеркивает Е.И. Каминская, радикально запретительное понимание неприкосновенности вступает в противоречие с практикой оборота: издательская деятельность, работа средств массовой информации и индустрия развлечений в целом нуждаются в легальной возможности адаптировать произведение к формату и условиям использования [Каминская Е.И., 2008: 231]. В связи с этим право на неприкосновенность произведения не устанавливает абсолютного запрета на внесение изменений, сокращений или дополнений. Напротив, автор может дать согласие на творческие модификации — это прямо предусмотрено п. 3 ст. 1266 ГК РФ и закладывает пространство адаптации произведения к его последующему использованию.

Отсутствие нормативной строгости прослеживается и в зарубежных правовых порядках. Согласно § 39 Закона об авторском праве Германии (*Urheberrechtsgesetz*), допускаются изменения, обусловленные необходимостью использования произведения в пределах, в которых автор не может добросовестно отказать в согласии<sup>10</sup>. Во Франции право на «уважение произведения» закреплено в ст. L.121-1 Кодекса интеллектуальной собственности (*Code de la propriété intellectuelle*); при этом допустимость адаптаций и переработок обеспечивается согласием автора<sup>11</sup>. В Великобритании разделы 80–83 Закона об авторском праве, промышленных образцах и патентах (*Copyright, Designs and Patents Act 1988*) устанавливают запрет на унижающее или порочащее обращение с произведением (*derogatory treatment*), при этом прямо допускают отказ автора от данной гарантии (*waiver*)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Copyright Act of 9 September 1965 (Federal Law Gazette I, p. 1273), as last amended by Article 28 of the Act of 23 October 2024 (Federal Law Gazette 2024 I № 323). Available at: URL: [https://www.gesetze-im-internet.de/englisch\\_urhg/englisch\\_urhg.html](https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_urhg/englisch_urhg.html) (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>11</sup> Code de la propriété intellectuelle, last amended by Ordonnance No. 2019-1169 of 13 November 2019. Available at: URL: [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte\\_lc/LE-GITEXT000006069414](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LE-GITEXT000006069414) (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>12</sup> Copyright, Designs and Patents Act 1988 (с. 48), consolidated version in force. Available at: URL: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48> (дата обращения: 06.01.2026)

Таким образом, в формально-юридическом смысле допустимость изменения произведения зависит от получения согласия автора. Однако применительно к театральному искусству встает закономерный вопрос: не содержится ли такое согласие уже в самом выборе драмы как способа выражения художественной концепции. К слову, в энциклопедической традиции драма определяется как род литературы, написанный в диалогической форме и предназначенный для исполнения на сцене; пьеса — как драматическое произведение, созданное для театрального представления<sup>13</sup>. Современные источники подчеркивают уникальную двойственную природу жанра: драма одновременно принадлежит литературе и театру, выступая первоосновой спектакля<sup>14</sup>.

Этот подход всецело отражен в ст. 2 Бернской конвенции, где драматические произведения выделены в самостоятельную категорию охраняемых объектов. На национальном уровне аналогичная конструкция воспроизводится почти повсеместно: в ст. 1359 ГК РФ, в ст. L.112-2 (3) Кодекса интеллектуальной собственности Франции и в п. 102 (а) (3) Закона об авторском праве США (Copyright Act of 1976)<sup>15</sup>. Вместе с тем такое согласие законодателей нельзя считать результатом продуманного концептуального анализа. Например, в материалах Конгресса США прямо отмечалось, что термин *dramatic work* не нуждается в определении из-за «устоявшегося значения»<sup>16</sup>, что оставляет широкое поле для доктринальных споров и гибких трактовок.

Указанная неопределенность не является случайной: драматический текст состоит из реплик персонажей и ремарок, которые формируют лишь минимальный контур сценического действия, оставляя большинство творческих решений на усмотрение режиссера. Показательно, что в американской театральной практике эта структурная неполнота пьесы осознается настолько отчетливо, что в 1997 г. юридическая служба Общества режиссеров и хореографов (Stage Directors and Choreographers Society) выступила с требованием к издателям исключать из печатных версий пьес указания по

---

<sup>13</sup> Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. Available at: URL: <https://slovarozhegova.ru> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>14</sup> Большая российская энциклопедия. Available at: URL: <https://bigenc.ru/?ysclid=mk1oqddq2ar755587996> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>15</sup> Copyright Act of 1976 (Pub. L. No. 94-553; Title 17 of the United States Code — Copyrights), consolidated version in force. Available at: URL: <https://www.copyright.gov/title17> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>16</sup> H.R. REP. No. 94-1476, at 53 (1976). Available at: URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Copyright\\_Law\\_Revision\\_\(House\\_Report\\_No.\\_94-1476\)](https://en.wikisource.org/wiki/Copyright_Law_Revision_(House_Report_No._94-1476)) (дата обращения: 06.01.2026)

композиции сцены, использованию реквизита, света и звука, рассматривая их как результат постановочного, а не драматургического творчества<sup>17</sup>.

Для обозначения данной особенности в Руководстве к договорам ВОИС в области авторского права и смежных прав используется термин «алеаторическое произведение» (от *alea* — случай)<sup>18</sup>. По мнению автора настоящей работы, алеаторная природа драмы проявляется в трех взаимосвязанных аспектах: функциональном, текстуальном и исполнительском.

Функциональная алеаторность очевидна уже на уровне жанрового выбора: создавая пьесу, драматург изначально адресует ее театральному зрителю и ориентирует на сценическое воплощение. Напротив, драматургия, рассчитанная преимущественно на читателя, исторически оформилась в самостоятельный жанр — «пьесы для чтения» (к нему, в частности, относят драматические поэмы Дж. Байрона, П. Шелли и И. Гете)<sup>19</sup>. Подобное жанровое разграничение свидетельствует, что театральная пьеса неавтономна и требует последующей сценической интерпретации.

Функциональная неполнота неизбежно отражается и на текстуальном уровне. Поскольку драматические тексты не предназначены для самостоятельного художественного существования, они характеризуются сравнительно низкой семантической устойчивостью: реплики персонажей и авторские ремарки допускают множественность сценических интерпретаций, не нарушающих буквальное содержание текста. Данная характеристика находит теоретическое обоснование в концепции «открытого произведения», разработанной У. Эко, согласно которой произведение завершено лишь постольку, поскольку допускает интерпретацию, а его смысл возникает в процессе прочтения или исполнения [Эко У., 2018: 255–294]. Р. Барт, развивая эту линию, предлагал рассматривать произведение отдельно от творца, чтобы освободить текст от «тирании толкования» и поставить его в зависимость от впечатлений публики [Barthes R., 1967: 12–17]. Эти филологические

<sup>17</sup> Н. Rosenberg. On Stage and Off. The New York Times, April 4, 1997. Available at: URL: <https://www.nytimes.com/1997/04/04/theater/on-stage-and-off.html> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>18</sup> World Intellectual Property Organization. (2004). Guide to the Copyright and Related Rights Treaties Administered by WIPO and Glossary of Copyright and Related Rights Terms. Available at: URL: <https://www.wipo.int/publications/ru/details.jsp?id=361> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>19</sup> Драма для чтения / Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. Стб. 248. С. 106.

изыскания имеют прямое юридическое значение: если произведение не исчерпывает себя в тексте, то и режиссерская постановка не может считаться техническим воспроизведением, поскольку заполняет смысловые и формальные пробелы, заложенные в структуре драмы.

Следующий аспект алеаторности проявляется в процессе сценического воплощения пьесы с участием актеров. В системе К.С. Станиславского ключевым является принцип «я в предлагаемых обстоятельствах», согласно которому актерское исполнение основано не на воспроизведении заранее заданной формы, а на проживании роли через собственный опыт, индивидуальность и психофизическую природу исполнителя. Такое исполнение не может быть полностью детерминировано режиссерскими указаниями или текстом пьесы: личностное погружение в «предлагаемые обстоятельства» неизбежно вносит изменения в интонацию, пластику, темпоритм и эмоциональные акценты сцен [Станиславский К.С., 2025: 55–85]. Даже при строгой режиссерской концепции актерская игра формирует дополнительный художественный слой постановки, который не может быть заранее выведен из драматургического текста.

В совокупности алеаторность драматического произведения приводит к отдалению сценической постановки от изначального текста. В этом смысле обращение автора к драме как роду литературы может рассматриваться не столько как разрешение на любые трансформации, сколько как согласие на особый способ существования пьесы, при котором ее восприятие публикой будет опосредовано режиссерским видением. Драма структурно ориентирована на сцену: текст пьесы не исчерпывает произведение полностью, а задает рамку действия и реплик, оставляя постановщику и труппе пространство для творческого восполнения. Поэтому не всякое расхождение спектакля с буквальной картиной, которую читатель мог бы вообразить по тексту, означает вмешательство в неприкосновенность драматического произведения. Значительная часть режиссерских решений относится не к изменению самого драматургического первоисточника, а к выбору средств его сценического воплощения: темпоритма, мизансцен, визуального ряда, интонационной партитуры, работы с паузой и пластикой — т.е. к сфере постановочной формы, в которой текст восполняется, а не переписывается.

Такой подход, как отмечает К. Герреро, позволяет сохранить возможность театрального производства как непрерывного культурного процесса. Иначе драматург был бы вынужден либо постоянно заниматься контролем за каждой постановкой, либо воздерживаться от создания новых пьес из опасения, что режиссерская интерпретация

искажит его художественное видение [Guerrero С., 2007: 134]. Требование абсолютного совпадения постановочного результата с авторским замыслом превращало бы театр в юридически и организационно неработоспособную систему, несовместимую с самой природой театрального искусства.

#### **4. Пределы творческой свободы режиссера-постановщика спектакля**

Вопрос о границах творческой свободы режиссера спектакля не может быть разрешен вне правовой квалификации результата сценической постановки. Пределы допустимого режиссерского вмешательства напрямую зависят от того, каким образом в праве понимается создаваемый спектакль: как акт исполнительства, как особая форма интерпретационного восполнения драматического текста либо как самостоятельный результат интеллектуальной деятельности. Каждая из этих моделей очерчивает собственные пределы творческой свободы режиссера и по-разному соотносится с принципом неприкосновенности драматического произведения.

##### **4.1. Спектакль как акт исполнительства: минимальные пределы творческой свободы**

В рамках первой модели режиссерская постановка рассматривается как акт исполнительства, при котором создаваемый на сцене результат «проистекает из пьесы и являет собой аудиовизуальное выражение драматического текста» [Gunderson J., 2008: 670]. Подобное понимание лежит в основе правопорядков, в которых режиссеры-постановщики приравнены к исполнителям и включены в систему смежных прав (в частности, в Беларуси<sup>20</sup>, Казахстане<sup>21</sup>, Кыргызстане<sup>22</sup> и Японии<sup>23</sup>).

<sup>20</sup> Закон № 262-З «Об авторском праве и смежных правах». Available at: URL: <https://etalonline.by/document/?regnum=H11100262&ysclid=ljbgmv7swo715284639> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>21</sup> Закон № 6-І «Об авторском праве и смежных правах». Available at: URL: [https://online.zakon.kz/Document/?doc\\_id=1005798&pos=9;-196#pos=9;-196/](https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=1005798&pos=9;-196#pos=9;-196/) (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>22</sup> Закон № 6 «Об авторском праве и смежных правах». Available at: URL: <https://cbd.minjust.gov.kg/4-6/edition/1240385/ru?ysclid=mk1t5dr8db647426921> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>23</sup> Copyright Act (Act No. 48 of May 6, 1970). Available at: URL: <https://www.japaneselawtranslation.go.jp/ja/laws/view/4207> (дата обращения: 06.01.2026)

Юридическим следствием такой квалификации становится существенное сужение пределов творческой свободы режиссера: любое внесение в драматургический текст — изменение структуры действия, перераспределение смысловых акцентов или принятие автономных сценических решений — оказывается в зоне потенциального конфликта с правом автора на неприкосновенность произведения.

Между тем без подобных внесений сценическое воплощение пьесы нереализуемо. Как справедливо отмечает Ж. Гундерсон, даже самые подробные авторские указания не позволяют драматургу «продиктовать каждый постановочный выбор», а стремление к полному контролю оказывается не только практически невыполнимым, но и нежелательным с художественной точки зрения [Gunderson J., 2008: 684–685]. Кроме того, постановка пьесы всегда осуществляется в меняющемся театральном контексте: в условиях эволюции сценического языка, расширения выразительных средств и изменения технического оснащения сцены. Эти обстоятельства не могут быть заранее учтены в тексте пьесы и неизбежно требуют режиссерского вмешательства. Именно поэтому театральная практика выработала особый инструмент — режиссерский сценарий, который не дублирует текст пьесы, а адаптирует его к сценическому существованию.

В результате отождествления спектакля с актом исполнительства право на неприкосновенность произведения начинает толковаться чрезмерно широко, без внимания к жанровой алеаторности драмы, тогда как творческая свобода режиссера оказывается неоправданно ограниченной. Такая модель предполагает доскональное воспроизведение драматургического текста, при этом по факту на сцене происходит то, что в тексте отсутствует. В этих условиях исполнительская модель не позволяет обеспечить ни баланса интересов драматурга и режиссера, ни правовой предсказуемости, а потому оказывается принципиально нежизнеспособной применительно к театральному искусству.

#### **4.2. Спектакль как интерпретационная переработка: функционально обусловленные пределы творческой свободы**

Более гибкий подход к определению границ режиссерской свободы формируется в рамках модели, основанной на алеаторной природе драматического произведения. Венгерский совет экспертов по авторскому праву последовательно указывает на существование так называемого «интерпретационного зазора»: письменный текст пьесы

сы содержит лишь диалоги и минимальные авторские указания, в силу чего драматург изначально создает произведение, предполагая его восприятие публикой через режиссерскую интерпретацию. Зритель «встречается» с пьесой не в тексте, а в момент ее сценического воплощения<sup>24</sup>.

Развивая эту мысль, Э. Сапи подчеркивает, что такая сценическая переработка носит особый характер (*sui generis*), не совпадающий с переработкой в узком авторско-правовом смысле. Речь идет не о создании производного произведения, а о необходимом способе сценического существования драмы, в рамках которого режиссер восполняет свободное пространство, сознательно оставленное автором [Sapi E., 2021: 75]. При такой квалификации режиссер получает более широкое пространство для творческих решений, однако пределы этой свободы по-прежнему определяются функцией сценического восполнения текста, а не созданием самостоятельного произведения.

Косвенное подтверждение данной логики обнаруживается в российском праве. Несмотря на сохранение за режиссером статуса исполнителя, реформа 2017 г. существенно расширила смежно-правовую охрану театральных постановок: были уточнены требования к форме спектакля, закреплены самостоятельные способы использования постановки и усилена защита ее неприкосновенности<sup>25</sup>. Тем самым режиссер остался в рамках исполнительского статуса, но был выведен из положения «рядового» исполнителя, что позволяет рассматривать его деятельность как интерпретационное восполнение драматического текста, а не как традиционный акт исполнения.

#### **4.3. Спектакль как объект авторских прав: максимальные пределы творческой свободы**

Наконец, допускается и более радикальная постановка вопроса, при которой режиссерская постановка при определенной степени творческой насыщенности может квалифицироваться как производное произведение, а в некоторых случаях — даже как оригинальный результат интеллектуальной деятельности. Авторско-правовая модель предполагает максимальное расширение творческой свободы режиссера, где спектакль формально выходит за пределы исполнительства и допускает новаторские постановочные решения.

---

<sup>24</sup> Hungarian Council of Copyright Experts, Case SZJSZT-03/12.

<sup>25</sup> Федеральный Закон от 28.03.2017 № 43-ФЗ «О внесении изменений в часть четвертую ГК РФ» // СПС Консультант Плюс.

Примечательно, что в судебной практике вопрос о признании режиссерской постановки в качестве произведения был поставлен еще в 1970 г., когда режиссерский театр впервые стал предметом рассмотрения в Верховном суде Германии. С одной стороны, Суд подтвердил традиционный принцип приоритета авторской воли, указав, что именно автору принадлежит право решать, в какой форме его произведение должно быть показано публике. С другой стороны, судьи зафиксировали сдвиг в художественной и правовой парадигме, признав, что режиссер не является вспомогательной фигурой при драматургии, а принимает самостоятельные решения, «ценность которых сопоставима с творчеством автора»<sup>26</sup>.

Верховный суд Германии сформулировал принципиально важный тезис: интересы режиссера не могут быть игнорированы, поскольку он также участвует в создании художественного произведения. Вместе с тем Суд признал отсутствие универсальных законодательных критериев для разрешения конфликта между свободой сценической адаптации и охраной неприкосновенности драматического произведения. Как отмечает Р. Подзун, вопрос по-прежнему остается в дискреции судов, а универсальный подход так и не выработан [Podszun R., 2016: 13].

Однако комментируемая авторско-правовая модель обнажает целый ряд теоретических и практических проблем. Во-первых, признание режиссерской постановки производным произведением связано с существенно завышенными требованиями к степени творческого вмешательства. Как указывает Р. Галлия со ссылкой на дело *L. Batlin & Son, Inc. v. Snyder*<sup>27</sup>, для возникновения производного произведения необходимо не любое творческое участие, а интенсивная переработка оригинального материала, превышающая стандартный уровень художественного вовлечения. Тем самым некоторые спектакли, обладая несомненной культурной ценностью, могут не дотягивать до требуемого авторско-правового порога [Gallia R., 2007: 252].

Во-вторых, существенную правовую трудность составляет отделение режиссерского вклада от драматургической первоосновы. В американской судебной практике для решения подобных задач используются различные аналитические инструменты, включая критерий «общей концепции и художественного впечатления» (total

---

<sup>26</sup> German Federal Supreme Court, I ZR 30/69, 29.04.1970.

<sup>27</sup> United States District Court for the Southern District of New York. *L. Batlin & Son, Inc. v. Snyder*, 394 F. Supp. 1389 (S.D.N.Y. 1975). Available at: URL: <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/394/1389/1414989> (дата обращения: 06.01.2026)

concept and feel)<sup>28</sup>. В более прикладных областях используется многоступенчатый тест «абстрагирование—фильтрация—сравнение» (abstraction—filtration—comparison), направленный на очищение результата интеллектуальной деятельности от идей, а также элементов, являющихся стандартными либо неизбежными для технической реализации произведения<sup>29</sup>. Как отмечает Р. Амада, подобные методы могут быть адаптированы также для театральной сферы [Amada R., 2001: 701—706].

В-третьих, как указывает М. Ливингстон, отдельные элементы постановки — мизансцены, световые и сценографические решения сами по себе не образуют цельного художественного результата, автономного от пьесы. В отличие от пантомимы или хореографии, сценическая режиссура не существует вне драматургического материала. Даже при значительном насыщении постановки режиссерскими находками изъятие из пьесы текста приводит к утрате художественной целостности, что затрудняет признание спектакля оригинальным произведением [Livingston M., 2009: 443]. Показательно в этом отношении сравнение, проведенное Ж. Гундерсон, с делом *Burrow-Giles Lithographic Corp. v. Sarony*: подобно тому, как фотограф, работая с уже существующим объектом, создает охраноспособное произведение за счет выбора композиции, света и выразительных средств<sup>30</sup>, режиссер также может придать сценической версии пьесы индивидуальные художественные очертания [Gunderson J., 2008: 686—686].

Наконец, переработка драматического произведения считается его использованием; следовательно, когда режиссерская постановка не ограничивается сценической интерпретацией пьесы, а приводит к формированию самостоятельного производного результата, соответствующее правомочие должно быть передано режиссеру по договору или в силу закона. В течение срока действия исключительного права режиссер, не имея законных оснований создания производного произведения, оказывается в зоне юридических рисков, в связи с чем Р. Галлия выделяет три возможных решения указанной

<sup>28</sup> United States Court of Appeals, Ninth Circuit. *Roth Greeting Cards v. United Card Company*, 429 F.2d 1106 (9th Cir. 1970). Available at: URL: <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/429/1106/433328> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>29</sup> United States Court of Appeals, Second Circuit. *Computer Associates International, Inc. v. Altai, Inc.*, 982 F.2d 693 (2d Cir. 1992). Available at: URL: <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/F2/982/693/137252> (дата обращения: 06.01.2026)

<sup>30</sup> Supreme Court of the United States. *Burrow-Giles Lithographic Company v. Sarony*, 111 U.S. 53 (1884). Available at: URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/111/53> (дата обращения: 06.01.2026)

проблемы: получение согласия правообладателя, режим обязательного лицензирования или конструкцию подразумеваемого права на создание производного результата интеллектуальной деятельности [Gallia R., 2007: 255–257].

С практической точки зрения получение прямого согласования драматурга не выглядит обременительным: постановщик и так получает лицензию на исполнение пьесы, а потому условия о допустимых преобразованиях текста и о правовой судьбе режиссерских дополнений могут быть включены в тот же договор, обеспечивая предсказуемость границ между интерпретацией и переработкой. Однако в обороте адресатом такого согласования часто выступает не драматург, а профессиональные продюсерские центры или агентства, обладающие более сильной переговорной позицией. В таком случае режиссеру труднее добиваться согласования, что налагает на него дополнительные издержки и риск отказа.

Режим обязательного лицензирования мог бы стать справедливым способом распределения прав между автором и режиссером: правообладатель получал бы вознаграждение за предоставление драматургического первоисточника, а режиссер — легальную возможность претендовать на охрану своего вклада как производного результата. При этом предполагается, что режим может носить диспозитивный характер, при котором стороны вольны согласовать иной объем допустимых изменений и особый порядок расчета вознаграждения.

Конструкция подразумеваемого права на создание производного результата исходит из того, что драматург заранее осознает алеаторность своего жанра и коллаборативную природу театрального производства. В этом смысле признание за режиссером указанного правомочия могло бы отразить функциональную специфику театра и снизить издержки, связанные с согласованием отдельных постановочных решений. Тем не менее при всей привлекательности такой конструкции для театрального постановщика в ней отсутствует встроенный механизм возмездности: признание за режиссером подразумеваемого права на создание производного результата фактически дает ему дополнительный объем правомочий за счет драматурга, не гарантируя последнему компенсации за использование пьесы. Этот подход смещает баланс интересов и закономерно будет восприниматься правообладателями как экономически несправедливый, особенно когда производный результат получает самостоятельную коммерческую ценность.

Несмотря на все обозначенные барьеры, именно авторско-правовая модель позволяет в наибольшей степени учесть масштаб ре-

жиссерского творчества. Когда же постановка выходит за пределы интерпретационного восполнения пьесы и формирует собственную художественную идентичность, право неизбежно сталкивается с ситуацией сосуществования двух результатов интеллектуальной деятельности, каждый из которых претендует на самостоятельное значение. Это не отменяет охраны оригинального произведения: напротив, как указывает Пленум Верховного Суда Российской Федерации, право на неприкосновенность произведения продолжает действовать, но только в отношении тех изменений, «которые не связаны с созданием нового произведения на основе имеющегося»<sup>31</sup>. Отсюда следует ключевой для режиссерского театра вывод: право на неприкосновенность драматического произведения охраняет пьесу как «текстовую матрицу» от несанкционированных изменений, сокращений и дополнений. При этом, если постановка достигает уровня самостоятельного произведения, у режиссера возникает собственный комплекс авторских прав, а следовательно — большие возможности для творческой реализации.

## **Заключение**

Право на неприкосновенность произведения — ключевой механизм охраны смысловой и художественной целостности драматического текста. Вместе с тем театральная практика показывает, что конфликт между режиссерской свободой и неприкосновенностью драмы редко проявляется в форме прямого редактирования пьесы. Значительно чаще предметом спора становятся постановочные приемы, влияющие на внутреннюю логику сценического действия и характер интерпретации драматургического материала. Такие режиссерские находки затрагивают не столько буквальный текст, сколько дух произведения и его смысловое ядро, что и делает границу допустимого особенно подвижной и оценочной.

Поэтому буквальное понимание неприкосновенности как запрета на любые отклонения от авторского замысла оказывается методологически несостоятельным применительно к театральному искусству. Драматический текст по своей природе ориентирован на сцену и изначально предполагает интерпретацию, восполнение и конкретизацию в процессе постановки. Концепция алеаторности позволяет объяснить, почему значительная часть режиссерских решений относится

---

<sup>31</sup> Постановление Пленума Верховного Суда РФ от 23.04.2019 № 10 «О применении части четвертой ГК РФ» // СПС Консультант Плюс.

к сфере сценической формы, а не к изменению драматургического первоисточника: театр как искусство исполнения неизбежно включает выбор темпа, мизансцен, визуального ряда, интонационной партии и пластики, которые не вытекают напрямую из текста, а являются результатом самостоятельного творчества режиссера.

Пределы творческой свободы постановщика зависят от правовой квалификации сценического результата. Исполнительская модель, сводящая спектакль к воспроизведению пьесы, формирует минимальные пределы свободы и плохо согласуется с устройством театрального производства. Модель, опирающаяся на «интерпретационный зазор» в драматическом тексте, более жизнеспособна: она допускает функционально обусловленное восполнение пьесы, не размывая охрану первоисточника. Наконец, авторско-правовая модель объясняет случаи, когда постановка выходит за рамки интерпретационного восполнения и приобретает самостоятельную художественную идентичность; однако здесь обостряются вопросы порога творческого вклада и главное — проблема правомочия на переработку как разновидности использования произведения.

Если режиссерская постановка достигает уровня производного результата, режиссер неизбежно оказывается в зоне юридических рисков при отсутствии надлежащего правового основания на переработку. Тем самым наиболее практичным способом снижения неопределенности выступает договорное урегулирование: условия о допустимых преобразованиях текста и о правовой судьбе постановочных дополнений могут быть встроены в лицензию, обеспечивая предсказуемость границ между интерпретацией и переработкой. Вместе с тем подобное согласование, как правило, нужно запрашивать не у самого драматурга, а у профессиональных посредников, что увеличивает издержки и вероятность отказа. Альтернативные конструкции — обязательное лицензирование либо подразумеваемое право на создание производного результата в теории способны устранить часть барьеров, однако каждое из них несет собственные риски: первая модель требует тонкой институциональной настройки, тогда как вторая нарушает баланс интересов, поскольку не содержит элемента возмездности.

Тем не менее принцип неприкосновенности сохраняет значение и при признании постановки самостоятельным результатом. Существование оригинального и производного объектов не поглощает охрану пьесы, так как неприкосновенность продолжает защищать драматургический текст от несанкционированных вмешательств. Одновременно при достижении постановкой уровня самостоятель-

ного произведения у режиссера возникает собственный комплекс авторских прав на созданный результат, что расширяет пространство творческой реализации. Следовательно, задача права состоит не в блокировании режиссерского творчества, а в проведении четкой границы: неприкосновенность должна охранять пьесу как «текстовую матрицу», не превращаясь в универсальный запрет на неизбежные сценические решения, без которых театр теряет смысл как вид искусства.

В более широком контексте проведенный анализ свидетельствует о том, что границы права на неприкосновенность произведения не являются статичными. Развитие художественных практик и усложнение форм творческого взаимодействия объективно требуют уточнения механизмов его реализации. Театральная постановка демонстрирует данную трансформацию особенно наглядно, поскольку сочетает текстовую первооснову и самостоятельное интерпретационное творчество, неизбежно влияющее на смысловое восприятие произведения. Следовательно, охрана неприкосновенности произведения должна принимать во внимание специфику интерпретационных искусств, обеспечивая баланс между защитой авторов и признанием художественной автономии иных участников творческого процесса.

---



### **Список источников**

1. Павлова Е.А., Шилохвост О.Ю. (сост.) Актуальные вопросы российского частного права: сборник статей к 80-летию со дня рождения В.А. Дозорцева. М.: Статут, 2008. 348 с.
2. Дюма Р. Литературная и художественная собственность. Авторское право Франции. М.: Международные отношения, 1989. 380 с.
3. Холодов Е.Г. (общ. ред.) История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977. Т. 2. 1801–1825. 553 с.
4. Карташева А.А. Влияние на авторское право осмысления понятий «идея», «форма» и «оригинальность» в немецкой философии (И. Кант, Г.В.Ф. Гегель) // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения РАН. 2012. № 12. С. 188–193.
5. Мейерхольд В.Э. Мейерхольд репетирует. М.: Артист, 1993. Т. 1: Спектакли 20-х годов. 271 с.
6. Мицкевич С.С. Авторское право и смежные права в театре. СПб.: Чистый лист, 2005. 211 с.
7. Мухина Н.В. Режиссер как субъект интеллектуальных прав // Юридическая мысль. 2010. № 2. С. 92–98.
8. Рузакова О.А., Рузаков А.Б. Перспективы развития законодательства об охране исключительного права театральными режиссерами-постановщиками // Экономика. Право. Общество. 2016. № 4. С. 66–71.

9. Сергеев А.П. Право интеллектуальной собственности в Российской Федерации. М.: Проспект, 2003. 752 с.
10. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М.: АСТ, 2025. 480 с.
11. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. М.: АСТ, 2018. 512 с.
12. Amada R. Elvis, Karaoke, Shakespeare and the Search for a Copyrightable Stage Direction. *Arizona Law Review*, 2001, vol. 43, no. 3, pp. 677–708.
13. Barthes R. La mort de l'auteur. *Manteia*, 1967, no. 5, pp. 12–17.
14. Gallia R. To Fix, or Not to Fix: Copyright's Fixation Requirement and the Rights of Theatrical Collaborators. *Minnesota Law Review*, 2007, vol. 92, no. 1, pp. 231–264.
15. Gunderson J. An Unaccountable Familiarity: A Dual Solution to the Problem of Theft in Theatrical Productions. *Seattle University Law Review*, 2008, vol. 31, no. 3, pp. 667–705.
16. Guerrero C.A. "And if it wasn't for Merrick, then Where Would you be, Miss Gypsy Rose Lee?" Argument for Copyright Protection for Theatre Directors. *Akron Intellectual Property Journal*, 2007, vol. 1, no. 1, pp. 105–139.
17. Livingston M. Inspiration or Imitation: Copyright Protection for Stage Directions. *Boston College Law Review*, 2009, vol. 50, pp. 427–487.
18. Podszun R. Frank Castorf's "Baal" — Director's Theater on Trial: Theater Directors in Conflict with Copyright Law in Germany. *SSRN Electronic Journal*, 2016. 20 p. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.2771638>.
19. Sapi E. "Giving Life to a Work of Art" — Dramatic Works and Theatre Directors from the Viewpoint of Copyright Law. *Studia Iuridica Cassoviensia*, 2021, vol. 9, no 1, pp. 70–84.
20. Schack H. Urheber- und Urhebervertragsrecht. 5th ed. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010. 578 p.



## References

1. Amada R. (2001) Elvis, Karaoke, Shakespeare and the Search for a Copyrightable Stage Direction. *Arizona Law Review*, vol. 43, no. 3, pp. 677–708.
2. Barthes R. (1967) The Death of the Author. *Manteia*, no. 5, pp. 12–17.
3. Dumas R. (1989) *Literary and Artistic Property: Copyright Law of France*. Moscow: Mezhdunarodnye Otnosheniya, 380 p. (in Russ.)
4. Eco U. (2018) *The Open Work. Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics*. Moscow: AST, 512 p. (in Russ.)
5. Gallia R. (2007) To Fix, or Not to Fix: Copyright's Fixation Requirement and the Rights of Theatrical Collaborators. *Minnesota Law Review*, vol. 92, no. 1, pp. 231–264.
6. Guerrero C.A. (2007) "And if it wasn't for Merrick, then where would you be, Miss Gypsy Rose Lee?" Argument for Copyright Protection for Theatre Directors. *Akron Intellectual Property Journal*, vol. 1, no. 1, pp. 105–139.
7. Gunderson J. (2008) An Unaccountable Familiarity: A Dual Solution to the Problem of Theft in Theatrical Productions. *Seattle University Law Review*, vol. 31, no. 3, pp. 667–705.
8. Kartasheva A.A. (2012) Impact of Understanding Concepts of Idea, Form and Originality in German Philosophy on Copyright Law. *Nauchnyi Ezhegodnik Instituta*

*filosofii i prava Uralskogo otdelenia RAN*=Yearbook of Philosophy and Law Institute, Ural Branch, Russian Academy of Sciences, no. 12, pp. 188–193 (in Russ.)

9. Kholodov E.G. ed. (1977) *History of the Russian Dramatic Theatre*. Moscow: Iskusstvo, vol. 2, 553 p. (in Russ.)

10. Livingston M. (2009) Inspiration or Imitation: Copyright Protection for Stage Directions. *Boston College Law Review*, vol. 50, pp. 427–487.

11. Meyerhold V.E. (1993) *Meyerhold Rehearses*. Moscow: Artist, vol. 1, 271 p. (in Russ.)

12. Mitskevich S.S. (2005) *Copyright and Related Rights in Theatre*. Saint Petersburg: Chisty List, 211 p. (in Russ.)

13. Mukhina N.V. (2010) Theatre Director as a Subject of Intellectual Rights. *Yuridicheskaya Mysl*=Legal Thought, no. 2, pp. 92–98 (in Russ.)

14. Pavlova E.A., Shilokhvost O.Yu. (eds.) (2008) *Current Issues of Russian Private Law*. Moscow: Statut, 348 p. (in Russ.)

15. Podszun R. (2016) Frank Castorf's Baal: Director's Theater on Trial. Theater Directors in Conflict with Copyright Law in Germany. 20 p. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.2771638>.

16. Ruzakova O.A., Ruzakov A.B. (2016) Prospects for the Development of Legislation on the Protection of Exclusive Rights of Theatre Directors. *Ekonomika. Pravo. Obshchestvo*=Economy. Law. Society, no. 4, pp. 66–71 (in Russ.)

17. Sapi E. (2021) Giving Life to a Work of Art: Dramatic Works and Theatre Directors from the Viewpoint of Copyright Law. *Studia Iuridica Cassoviensia*, vol. 9, no. 1, pp. 70–84.

18. Schack H. (2010) *Urheber- und Urhebervertragsrecht*. Tübingen: Mohr Siebeck, 578 p.

19. Sergeev A.P. (2003) *Intellectual Property Law in the Russian Federation*. Moscow: Prospekt, 752 p. (in Russ.)

20. Stanislavski K.S. (2025) *An Actor's Work on Himself in the Creative Process of Experience*. Moscow: AST, 480 p. (in Russ.)

---

#### **Информация об авторе:**

Т.Д. Тетерин — аспирант.

#### **Information about the author:**

T. D. Teterin — Postgraduate Student.

Статья поступила в редакцию 09.01.2026; одобрена после рецензирования 23.02.2026; принята к публикации 23.02.2026.

The article was submitted to editorial office 09.01.2026; approved after reviewing 23.02.2026; accepted for publication 23.02.2026.