

д-р Јадранка Дабовиќ-Анастасовска¹

д-р Ненад Гавриловиќ²

АВТОРСКОПРАВНА ЗАШТИТА НА ФИЛМСКИТЕ ДЕЛА: СО ПОСЕБЕН ОСВРТ НА ДОГОВОРОТ ЗА ФИЛМСКО ДЕЛО

Во трудот се зборува за авторството на филмското дело и договорот за филмско дело, како две неразделни и особено значајни прашања во современото авторскоправно законодавство, како домашно така и компаративно. Најпрво е разгледан поимот филмското дело, а особено некои термилошки разлики околу неговиот назив. Прашањето за авторството на филмското дело е анализирано како од аспект на доволната социјална поткованост на решенијата на Законот за авторското право и сродните права за кругот на коавтори и автори на придонеси, така и од аспект на определувањето на кругот на лица со кои филмскиот продуцент треба да склучи договор за филмско дело. Особено внимание е посветено на односот помеѓу овие лица во светлото на економската моќ на продуцентот и неприкосновеното право на авторот на креациите на неговиот интелектуален труд.

Клучни зборови: авторство, договор за филмско дело, филмско дело

1. Вовед

Пишувањето за авторството кај филмското дело и договорот за филмското дело е наложено од повеќе причини кои ги сметаме за битни во рамките на авторското право. Присутните правни проблеми се едно од најинтересните, најсложените и најбитните прашања во авторското право. Велиме најинтересните, затоа што филмските дела се наше секојдневие, постојано сме во контакт со нив и со задоволство ги проследуваме. Овој труд е мал обид да се прикаже нивната правна страна. Сложеноста на прашањето се должи на крупните проблеми при определувањето на авторството кај филмското дело, од причина што во нивното довршување учествува голем број автори, изведувачи и технички соработници, а финансискиот влог на продуцентите е често мошне висок. Произведувањето филмски дела, во последно време, станува гигантска индустрија и претставува мошне лукративна дејност. Токму борбата помеѓу капиталот и креативноста на луѓето кои учествуваат во творењето на филмските дела е главната врзувачка точка околу која се кршат копјата за авторството на филмското дело. Конечно, битноста на прашањето резултира од претходните две. Имено, улогата на филмските дела во нашето секојдневие и сериозните правни проблеми околу авторството на филмското дело формираат жариште на дискусии кои не само

¹ Редовен професор на Правниот факултет „Јустинијан Први“ при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје.

² Доцент на Правниот факултет „Јустинијан Први“ при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје.

што не стивнуваат, туку се засилуваат, што најјасно се гледа од разноликоста на националните законодавства по наведеното прашање.

Понатаму, договорот за филмското дело непосредно се надоврзува на прашањето за авторството на филмското дело. Кај овој договор ги согледуваме сите правни проблеми и дилеми кај филмските дела, на практично поле. Од тоа какви се концептите, односно доктринарните и правнополитичките гледишта во една земја по прашањето на филмското дело, зависи и правната природа, физиономијата и правниот ефект на договорот за филмско дело. Со договорот за филмско дело, всушност, се уредуваат односите помеѓу продуцентот на делото и неговите автори. Додека авторството на филмското дело е работа на законодавецот, ставот на последниов се манифестира и на полето на слободното уредување на договорните односи на лицата кои што учествуваат во творењето и финансирањето на изработката на филмски дела. Законодавецот, така, е ставен пред не баш лесната задача да ги нивелира спротивните интереси на продуцентот и авторите, да создаде заштитни механизми и за двете страни, а притоа да не се повредат ниту слободата на страните во уредувањето на нивните меѓусебни односи, ниту потребата од непречено работење на филмската индустрија, ниту слободното творење на филмските дела и заштитата на нивните автори.

Имајќи го в предвид погоре наведеното, одлучивме овие две прашања да ги разгледаме заедно. Сепак, свесни дека и двете прашања се опширни и бараат голем простор, се обидовме да направиме што посинтетизирано излагање каде јасно ќе се согледа обусловеноста на авторството на филмското дело и договорот за филмско дело. Секој инаков пристап кој би се задржал само на едната страна од проблемот би било нецелосен и недоразјаснет, од научен аспект.

2. Поим на филмското дело

Филмското дело, во принцип, е дело на творечкиот потенцијал на повеќе лица.³ Фактот што повеќе лица учествуваат во неговото создавање е една од причините поради кои не можело јасно да се дефинира дали на делото да се применуваат општите правила за авторството, да се оди на правилата за коавторството,⁴ или пак да се инсистира на *sui generis* статус.

³ Теоретски, па некогаш и во практиката, е возможна ситуацијата едно лице да го даде својот творечки придонес во создавањето на целината на филмското дело. Имено, едно лице да го напише сценариото за филмот, да го режира, да ја компонира музиката, да биде негов снимател, да ги изработи маските, итн. Ова сепак е извесен куриозитет. Дури и кај студентските филмови (каде најчесто може да се сретне ваквата ситуација), се сретнуваме со коавторство.

⁴ Коавторството е посебен феномен на авторското право. За коавторство зборуваме кога повеќе лица, обединувајќи ги своите творечки потенцијали, учествуваат во создавање на единствено авторско дело, при што нивните придонеси се испреплетени и обединети во целината на делото, така што нивното извлекување би било или невозможно или би довело до декомпозиција на делото. Ова е само една генерална дефиниција на коавторството. Инаку, коавторството е еден од најсложените проблеми на авторското право кој што особено се рефлектира на полето на филмското дело. Потемелното излагање за коавторството би зазел голем простор, па затоа се определуваме за една начелна дефиниција. Инаку, во теоријата е спорно дали кај коавторството неделивоста на авторскиот придонес на авторите е *conditio sine qua non*. Подолу ќе се говори за посебните решенија за придонесите на композиторот и сценаристот.

Во секој случај, клучниот елемент на филмското дело се содржи во неговата особеност при проекцијата. Имено, при проекцијата на филмското дело гледачот стекнува илузија дека движењето е континуирано.⁵ Филмското дело се состои, всушност, од низа фотографии кои што, движејќи се со одредена периодика, создаваат илузија на континуираност, односно претстава на реално непрекинато движење. Ова е подржано од ставот што ваквите слики се фиксирани на филмска лента⁶ која што е прекриена со фотосензитивна емулзија. Кога филмот се проектира, доаѓа до удар на светлина врз лентата, при што на проекциското платно се отсликува содржината на конкретната слика. Кога филмската лента се движи со соодветна брзина, брзината на промена на сликите во извесен момент престанува да биде парцијално и непрекинато појавување на различни слики и се претвора во движење. Оттаму и оригиналниот назив на филмското дело: подвижни слики (*motion/moving pictures*). Вака дефинирано, филмското дело е всушност дело создадено во фотографска постапка⁷ па за филмското дело се тврди дека е подвид на фотографското.⁸

Во последно време, ваквото дефинирање станува излишно и нецелосно. Имено, поминато е времето кога фиксирањето на филмска или целулоидна лента е единствениот начин на создавање на филмското дело. Сега, кога постојат електронски начини на втиснување на сликите на други носачи (особено DVD или *blu-ray* дискови), фотографската постапка не е повеќе *conditio sine qua non* на филмското дело. Наместо тоа, би можело да се каже дека конститутивен елемент на поимот на филмското дело е чинот на бележење на појави на движење на телесен носач, кои, при постапката на трансформација на записот во слика, создаваат илузија на реалност.⁹ Вака постапува и законодавецот на Велика Британија¹⁰ кога филмот го дефинира како снимка на било кој медиум од кој може да се репродуцира подвижна слика со помош на било кое средство (s. 5B(1)).

Во компаративното право е спорен и називот на филмското дело, односно неговото дефинирање како посебно аудиовизуелно дело. Законот за авторското право и сродните права

⁵ Ова се должи на биолошките карактеристики на човечкото око. Во случај кога повеќе слики се менуваат пред окото на гледачот со соодветна брзина, се здобива илузија дека тие слики се сплотени во едно единствено движење. Тоа може да се забележи, на пример, ако движиме едно штотуку изгаснато догорче во темна просторија. Притоа забележуваме дека движењето остава илузија на непрекината светла линија.

⁶ Карактеристично за авторските дела е дека тие се нематеријални добра кои никако не смее да се поистоветат со подлогата на која се фиксирани. Филмското дело е нематеријална и интелектуална творба која што треба да се фиксира на лента за да се зачува и соопшти на јавноста, но авторскоправната заштита ја ужива илузијата на подвижност на сликите, а не лентата која што тоа го овозможува, бидејќи истата е само техничко средство и ништо повеќе.

⁷ Поради извесни специфичности на постапката на изработка на филмското дело, вообичаено се изнесува ставот дека не се работи за чиста фотографска постапка, туку за постапка слична на фотографската.

⁸ Всушност, ваквото изедначување било и направено со Римската ревизија на Бернската конвенција за заштита на книжевните и уметничките дела (БК), во 1928 година. Дури со бриселската ревизија од 1948 година, филмското дело е дефинирана како посебен вид авторско дело кое што ужива правна заштита по истите услови како и другите авторски дела.

⁹ Спор. S. Marković, *Osnovi autorskog prava i susednih prava*, Naučna knjiga, Beograd 1992, 74.

¹⁰ Copyright, Designs and Patents Act 1988, c. 48.

(ЗАСП),¹¹ кој што ја регулира материјата на филмското дело, оперира со поимот аудиовизуелно дело (чл. 12(2)(7)), како генеричен поим за сите видови на дела кои вклучуваат подвижни слики. Конкретно, аудиовизуелно дело е кинематографско или друго дело изразено во вид на поврзани подвижни слики, со или без звук,¹² без оглед на видот на носачот што го содржи (чл. 88). Со терминот аудиовизуелно дело ракува и хрватскиот законодавец¹³ (чл. 114). На идентичен начин постапува и законодавецот на Босна и Херцеговина¹⁴ (чл. 109). Српскиот законодавец¹⁵ го користи терминот филмско дело, притоа наведувајќи дека филмски дела се кинематографските и телевизиските дела (чл. 2(2)(5)). Во швајцарското право¹⁶ се зборува за кинематографско и друго визуелно или аудиовизуелно дело (чл. 2(2)(g)). Правото на Велика Британија, пак, манипулира само со поимот филм (s. 1(1)(b)). Американското право¹⁷ дава исцрпна дефиниција на аудиовизуелно дело и истото го дефинира како дело кое што се состои од серија на поврзани слики кои се иманентно наменети да бидат прикажани со користење на машини или уреди какви што се прожектори или електронска опрема, заедно со придружниот звук (ако таков има), без оглед на материјалниот објект (како што е филмот или лентата) на кој делото е фиксирано (§ 107(3)). Од друга страна, филмското дело (*motion picture*) е дефинирано како аудиовизуелно дело кое се состои од серија на поврзани слики кои, прикажувани една по друга, создаваат впечаток на движење, заедно со пропратниот звук, ако го има (§ 101(28)). Во француското право¹⁸ се зборува за аудиовизуелно дело кое може да биде кинематографско дело или друго дело што се состои од подвижни слики, со или без звук (чл. L112-2(6)). Во германското право¹⁹ се зборува за филмски дела и дела создадени во постапка слична на филмската (§ 2(1)(6)).

Може да се заклучи дека постои еден генеричен поим кој што ги опфаќа сите дела кои што се состојат од подвижни слики кои што можат да бидат фиксирани на каква било подлога. Битно е само постапката на прикажување да биде позната и со неа да се создаде привид на движење. Тоа се генералните белези на аудиовизуелното дело. Инаку, терминот аудиовизуелно дело е проблематичен од два аспекта. Најпрво, употребата на елементот „аудио“ сугерира дека мора да постои звучен запис што, секако, не е нужно. Од друга страна, кога би се користел само елементот „визуелно“, би се исклучиле делата кои што содржат звук. Од тој аспект, најдобро постапил швајцарскиот законодавец кој ги употребил и двата елемента, поставувајќи ги алтернативно. Другиот аспект е генералната проблематика на терминот аудиовизуелно дело во однос на термините кинематографско дело, филмско дело, како и проблемот на сместувањето на телевизиските дела во оваа група.

¹¹ *Службен весник на РМ*, бр. 115/10, 140/10, 51/11 и 147/13.

¹² Звукот не се смета за битен за постоењето на филмското дело. Така е и во законодавството на ЕУ, како што е случај, на пр., со чл. 3(3) од Директивата 2006/116/ЕЗ на Европскиот Парламент и на Советот за усогласување на рокот на заштита на авторското право и некои сродни права.

¹³ *Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima, Narodne novine RH*, br. 167/03, 79/07, 80/11 i 141/13.

¹⁴ *Zakon o autorskom i srodnim pravima, Službeni glasnik BiH*, br. 63/10.

¹⁵ *Zakon o autorskom i srodnim pravima, Službeni glasnik РС*, br. 104/09, 99/11 и 119/12.

¹⁶ *Legge federale sul diritto d'autore e sui diritti di protezione affini del 9 ottobre 1992 (Stato 1° gennaio 2011)*.

¹⁷ *Copyright Act of 1976*, 17 U.S.C.

¹⁸ *Code de la propriété intellectuelle, version consolidée au 23 juin 2014*.

¹⁹ *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*, Zuletzt geändert durch Art. 1 G v. 1.10.2013 I 3728.

Кинематографското дело, начелно, се дефинира како подвид на аудиовизуелното дело. Притоа, она што го дели кинематографското дело од другите аудиовизуелни дела е постапката на негова изработка и соопштување. Така, кинематографското дело е дело изработено и репродуцирано во кинематографска постапка, додека телевизиските и видео филмовите се произведуваат во инакви постапки кои што се сродни на кинематографската. Од овој аспект не можат да се поистоветат термините кинематографско и филмско дело, а ни термините кинематографско и аудиовизуелно дело. Што се однесува на терминот телевизиски филм, тој е дефинитивно неподобен за генеричка употреба. Дискутабилно е и неговото сместување во групата на аудиовизуелни дела. Имено, поимот на аудиовизуелно подразбира дека фиксирањето на телесен носач е конститутивен елемент на аудиовизуелното дело. Кај телевизиските дела ова не е секогаш случај, бидејќи некои од нив директно се соопштуваат преку радиодифузен сигнал без да се фиксираат на материјална подлога. Во овој случај, телевизиските дела не влегуваат во поимот на аудиовизуелното дело.²⁰ Доколку истите најпрво се фиксираат па се дифузираат, можеме да зборуваме за телевизиското како аудиовизуелно дело.

Поради проблемот на елементите на „аудио“ и „визуелно“ од терминот аудиовизуелно дело, изгледа дека овој термин не е погоден. Затоа и одлучивме да манипулираме со терминот филмско дело како генеричен поим.²¹ Неговата дефиниција всушност би била безмалку идентична со онаа што ЗАСП ја дава за аудиовизуелното дело, а најдобро би било да се преземе дефиницијата од законот на Велика Британија, која што и догматски и од дискурс на практиката се чини најиздржана.

3. Авторството кај филмското дело

Постојат две генерални сфаќања при определувањето кој ќе се смета за автор на филмското дело: монистичко и дуалистичко. Според првото, автор на филмското дело е само едно лице, додека според дуалистичкото секогаш кога зборуваме за филмско дело зборуваме и за коавторство. Монистичкото сфаќање е мошне хибридна и догматски недоволно дефинирана група на теоретски и практични становишта за авторството на филмското дело. Оваа опција манипулира со широк спектар сфаќања кои што се изразито противречни и неодржливи од аспект на општите принципи на авторското право. Тука мора да се спомене дека безусловна дефиниција за авторството на едно дело е фактот што за автор на делото се смета секогаш само лицето кое го создало, односно *autor est quem opus demonstrat*.²²

Во рамките на монистичкото сфаќање постојат четири решенија. Првото предлага за автор на филмското дело да се смета авторот на изворното дело.²³ Ова решение во најмала рака е

²⁰ Вид. V. Spaić, *Teorija autorskog prava i autorsko pravo u SFRJ*, Pravni fakultet Zagreb i Jugoslavenska autorska agencija, Zagreb, Beograd i Čakovec 1983, 76.

²¹ Интересно е што ЗАСП го користи терминот аудиовизуелно дело, а кај трансферот на правата на авторите на продуцентот зборува за договор за филмска продукција.

²² С. Георгиевски, *Основи на авторското право*, Универзитет „Кирил и Методиј“, Скопје 1969, 32.

²³ Во теоријата на авторското право се прави разлика помеѓу изворните и изведените дела (дела на преработка). Изворното дело е оригинална духовна творба која што не се базира на творечкиот труд на некој претходен автор. Изведеното дело е содржински и/или формално засновано на изворното дело.

бесмислено оти се коси со реалноста дека филмското дело е самостојна и оригинална²⁴ авторска творба.²⁵ Според второто решение, автор на филмското дело е режисерот. Иако авторскиот придонес на режисерот е недискутабилен и честопати пресуден за успехот на филмското дело, тешко може да се прифати дека само неговиот авторски придонес е битен за настанувањето на филмското дело. Затоа и овој став треба да се отфрли. Третото решение сугерира дека за единствен автор на филмското дело треба да се смета авторот на сценариото. Ова решение треба да се отфрли од истите причини од кои се отфрла и претходното. Според четвртото, автор на филмското дело е филмскиот продуцент.²⁶ Од аспект на општите принципи на авторското право, ова становиште е апсолутно неодржливо. Ако за автор се смета лицето кое делото го создало, тогаш продуцентот кој дава техничка и финансиска логистика не може, во ниеден случај, да биде автор на делото.

Некои законодавства, сепак, го прифаќаат четвртото решение. Таков е случајот со законодавството на Велика Британија (ss. 9(2)(ab) и 10(1A)).²⁷ Американското право на мошне интересен начин ја решава оваа проблематика, за конечно да се изведе заклучок дека автор на филмското дело е продуцентот. Во процесот на елаборација на авторството на филмското дело американскиот законодавец се користи со институтот создавање на дело по нарачка (*work made for hire*). Така, во случајот на нарачка на дело, нарачувачот или друго лице за кое делото е подготвено се смета за автор, доколку нешто друго не е изречно договорено во пишан документ, и е носител на сите права од создаденото дело (§ 201(b)). Понатаму, за *work made for hire* се смета дело посебно нарачано за користење како придонес на колективно дело, како дел на филмско дело или друго аудиовизуелно дело, како превод, како дополнително дело, како компилација, како текст на инструкции, како тест или како атлас, кога страните изречно се договорат во пишан документ дека делото ќе се смета за дело подготвено по нарачка (§ 101(52)(2)). Сумирајќи го

Доколку оваа преработка има самостојна духовна вредност, односно е оригинална и изразена во определена форма, изведеното дело ужива авторскоправна заштита независно од авторското право на изворното дело.

²⁴ Оригиналноста е општ законски услов за авторскоправна заштита. Оригиналноста се огледа во тоа што авторското дело е еманација на индивидуалноста и различноста на авторот, како креативна единка во општествената заедница. Затоа во практиката секој не може да биде автор, иако постои потенцијална законска можност. Треба да се истакне дека вака дефинираната оригиналност не треба да се меша со уметничката вредност на делото. Делото може да се смета за оригинално иако според повеќето нема никаква уметничка вредност. Оригиналноста се должи на врската на креативниот потенцијал на физичкото лице со делото, додека уметничката вредност на делото се однесува на квалитетот на креативниот потенцијал. Ако делото нема уметничка вредност тоа не значи дека нема креативен потенцијал, туку дека креативниот потенцијал нема висока вредност. Затоа авторско дело се и сапуниците и филмовите на Фелини.

²⁵ Така, кој воопшто би можел да помисли дека филмот „Војна и мир“ од 1967 година, во режија на Сергеј Бондарчук, е авторско дело на Лав Толстој кој истоимениот роман го објавил еден век пред довршувањето на филмот(?!).

²⁶ Филмски продуцент е физичко или правно лице што ја презема иницијативата, организацијата, финансирањето и одговорноста за создавање на првата снимка на аудиовизуелно дело (чл. 112(1) ЗАСП).

²⁷ Конкретно, станува збор за институтот на коавторство на главниот режисер и продуцентот. За нас, на ова место, е битно да наведеме дека постојат закони кои што отстапуваат од општите начела на авторското право.

ставот на американскиот законодавец, можеме да заклучиме дека автор на филмското дело е продуцентот. Ова е случај на т.н. *film copyright* систем, кој постоеше и во советското право.²⁸ И дел од германската доктрина инсистира на тоа продуцентот да се смета за единствен автор, елаборирајќи го ова со тврдењето дека филмот не е интелектуален производ туку дело *sui generis*.²⁹

Дуалистичката концепција е застапена во земјите на Бернската унија и се базира на принципот на повеќе автори на филмското дело (коавторство). Во рамките на оваа теорија се дивергираат две становишта. Според првото, кругот на коавтори се утврдува од случај до случај. Ова становиште е особено застапено во француската теорија и се базира на уважувањето на посебноста на секое филмско дело поради што е невозможно однапред законски да се одредат поименично лицата кои се сметаат за коавтори. Во француското право, авторството на аудиовизуелното дело му припаѓа на физичкото лице, односно на физичките лица, кое(и) што ја извршило(е) интелектуалната креација на делото (чл. L113-7(1)).³⁰ Второто становиште оди на претходно законско набројување на лицата што ќе се сметаат за коавтори на филмското дело. Оваа листа е конечна и не може да се измени со договор поради фактот што авторското право е неотуѓиво и врзано за личноста на авторот. Вака постапува и законодавецот на Велика Британија, стипулирајќи ја конфузната, од авторскоправен аспект, одредба дека коавтори на филмското дело се филмскиот продуцент и главниот режисер.

И во правните системи на земјите од поранешна СФРЈ е прифатен концептот на законско определување на кругот на коавторите. Овој концепт, историски, е резултат и на одредбата на чл. 14(1) од Законот за авторското право од 1978 година,³¹ според која за коавтори на филмското дело се сметаат сценаристот, режисерот и главниот снимател.³² Во правото на Босна и Херцеговина, за коавтори на филмското дело се сметаат авторот на адаптацијата, главниот режисер, авторот на сценариото, авторот на дијалогот, главниот снимател (директор на фотографија) и композиторот на музиката специјално создадена за делото а, доколку цртежот (односно анимацијата) е битен елемент на делото, за коавтор се смета и главниот цртач (односно аниматор) (чл. 111). Овој пристап е прифатен и во правото на Црна Гора³³ (чл. 104), во

²⁸ Во постсоветското право се отстапува од овој концепт и се воведува класичниот концепт на коавторство. Така, според чл. 1263(2) од Рускиот граѓански законик, автори на аудиовизуелното дело се главниот режисер, сценаристот и композиторот на музиката специјално создадена за филмот.

²⁹ Вид. V. Spaić, 117.

³⁰ Сепак, поради широчината на формулацијата, се воведува претпоставка дека, доколку не се докаже спротивното, за коавтори се сметаат сценаристот, авторот на адаптацијата, авторот на дијалогот, композиторот кој специјално компонира музичко дело за филмот (со или без зборови) и режисерот (чл. L113-7(2)).

³¹ *Службен лист на СФРЈ*, бр. 19/78, 34/78, 24/86, 75/89 и 21/90.

³² За коавтор на цртаниот филм се смета и главниот цртач (чл. 14(1)), додека за коавтор се смета и композиторот на музиката специјално создадена за филмското дело, ако музиката е битен елемент на делото (чл. 14(2)).

³³ *Zakon o autorskom i srodnim pravima, Službeni list Crne Gore*, br. 37/11.

словенечкото право³⁴ (чл. 105). Сличен е пристапот и на хрватското право, со тоа што не се споменува авторот на адаптација а дозволено е и други лица да го докажуваат статусот на коавтор (чл. 116). Очигледно е дека, во наведените земји, влијание имала одредбата од чл. 2(2) од Директивата 2006/116/ЕЗ на Европскиот Парламент и на Советот за усогласување на рокот на заштита на авторското право и некои сродни права, иако истата се однесува единствено на сметањето на рокот на заштита. Во српското право, за коавтори на филмското дело се сметаат писателот на сценариото, режисерот и главниот снимател. Ако музика е битен елемент на филмското дело (музички филм) и е компонирана за тоа дело, тогаш и композиторот е коавтор на филмското дело. Ако се работи за цртан, односно анимиран филм, или пак цртежот или анимацијата се битни елементи на филмското дело, тогаш и главниот аниматор е коавтор на филмското дело (чл. 11).

За автори на филмското дело, согласно ЗАСП, се сметаат писателот на сценариото, главниот режисер и главниот снимател. Во случај кога анимацијата од кој било вид е суштински елемент на делото, за автор се смета и главниот цртач. Во случај кога музиката е суштински елемент на делото, за автор се смета и авторот на музиката посебно создадена за користење во аудиовизуелно дело (чл. 89). Притоа, ЗАСП е во линија со правилото од чл. 2(2) од Директива 2006/115/ЕЗ на Европскиот Парламент и на Советот за правото на изнајмување и правото за давање на послуга и за одредени права што се однесуваат на авторското право во областа на интелектуалната сопственост, според кое главниот режисер треба да се смета за коавтор на филмското дело. Сите останати лица, односно главниот цртач и авторот на музиката, кога не се сметаат за коавтори на филмското дело, како и сценографот, костимографот, монтажерот и авторот на маски, имаат авторско право само врз своите придонеси кон филмското дело (т.н. автори на придонеси) (чл. 90 ЗАСП).

Ваквата поделба на коавтори на делото и автори на придонеси е првенствено наложена од практични причини. Поделбата е направена поради специфичноста на филмското дело како интелектуално добро и е отстапување од општите начела за коавторството.³⁵ Кога сите лица кои дале соодветен придонес во создавањето на филмското дело би се сметале за коавтори, веројатно би настанал правен хаос на ова поле. Првенствено, филмскиот продуцент не би имал податлив круг на лица со кои би требало да склучи договор за филмско дело. Ваквото решение, понатаму, би резултирало со мачни и долги судски постапки околу докажувањето на авторските придонеси на голем број лица. Сево ова, во крајна линија, би го дестимулирало развојот на седмата уметност. Конечно, ова би создало опасност да се разводни основниот принцип на коавторство и да се доделат права на лицата кои *de facto* не дале творечки придонес во создавањето на филмското дело. Затоа, законодавецот предложил едно елегантно решение и направил поделба на коавтори и автори на придонеси.

³⁴ Zakon o avtorski in sorodnih pravicah, Uradni list RS, št. 21/95, 09/01, 30/2001, 85/01, 43/04, 58/04, 94/04, 17/06, 44/06, 139/06, 16/07, 68/08, 85/10, 47/13 i 110/13.

³⁵ Кај општите начела на коавторството не се прави разлика помеѓу коавтор и автор на придонес. Сите овие лица се сметаат за коавтори ако имале заедничка творечка замисла и нивните придонеси чинат единствено авторско дело.

Битно е да се забележи дека правната последица на оваа поделба не е негирањето на авторството на авторите на придонесите, туку само ограничувањето на нивното авторство на самите придонеси. Крајна реперкусија на овој став на законодавецот е дека коавторите се сметаат за автори на делото како целина, а авторите на придонесите само на оние делови кои се нивна творечка еманација.³⁶ Од аспект на договорот за филмско дело, коавторите пренесуваат право на искористување на своите идеални делови од филмското дело како целина и овластени се да тужат за сакатењето на целината на филмското дело. Авторите на придонесите можат да ги штитат само правата врз нивните придонеси, а начинот на инкорпорација на истите во филмското дело како целина е оставен на меѓусебен договор помеѓу коавторите на делото и филмскиот продуцент.

Дискутабилно е дали ова решение е прифатливо од аспект на темелните принципи на авторското право. Ако се погледне од овој ракурс, ваквата поделба е вештачка и во инакви околности не би го издржала товарот на критиката. Сепак, кога ќе се сумираат добрите и лошите страни на овој концепт, преовладува потребата од правна сигурност на филмскиот продуцент при склучувањето на договорот за филмското дело. Најнакрај, погрешно би било да се заклучи дека овој концепт оди само на линија на заштита на филмскиот продуцент. Како што кажавме и погоре, позитивните страни на овој концепт се протегаат и на општата правна сигурност, како и на интересот на општествената заедница да се создаваат филмски дела. Со тоа нашиот законодавец се насочил кон еден современ и инвентивен концепт: да го признае авторското право само за физички лица, а нивниот круг законски да го фиксира почитувајќи го притоа авторството на сценографот, костимографот, авторот на маски, шминкерот, итн.

Инаку, во теоријата се спекулира со ставови дека ваквите решенија не се добри и дека ги негираат општите принципи на авторството. Се наведува дека ваквото решение дискриминира цела низа лица кои својот придонес го даваат на целината на филмското дело, како што се сценографот, авторот на маски, итн. Сепак, се заклучува дека ова решение не е базирано на општите правила на авторското право туку е исклучок од истите, втемелено на традицијата на југословенското и компаративното авторско право.³⁷ Понатаму, се проблематизира и признавањето на статусот на коавтори по закон на определени лица. Најсериозни се критиките насочени кон авторството на главниот снимател. Се истакнува дека неговата задача е претежно од технички карактер. Како специјалист за камера, главниот снимател има за задача да фиксира сцени и епизоди. Тој би можел да се смета за коавтор само доколку би имал улога во редакцијата на сценариото.³⁸ Исто така, се проблематизира и коавторството на сценаристот бидејќи сценариото е книжевно дело кое што му претходи на филмското дело и служи како предлошка за снимање на филмот.³⁹

Битно е да се забележи дека во домашното право е направен исчекор во поглед на авторството на главниот аниматор. Овој исчекор е направен со измените и дополнувањата на

³⁶ Спор. В. Пепељугоски, *Закон за авторското право и сродните права*, Академик, Скопје 2005, 133.

³⁷ Вид. С. Марковиќ, *Право интелектуалне својине*, Службени гласник РС, Београд 2000, 52.

³⁸ Вид. V. Spaić, 119.

³⁹ Вид. С. Марковиќ, 52.

претходниот ЗАСП⁴⁰ од 2005 година.⁴¹ Имено, со напуштањето на концептот на цртан филм и воведувањето на решението со кое што се предвидува дека во случаите кога анимацијата од кој било вид е суштински елемент на делото, за автор се смета и главниот цртач, е пробиена концепцијата дека цртаниот филм е единственото поле на признавање на авторството на главниот цртач. Со современи услови, кога техниката овозможува еден филм да биде и истовремено игран и анимиран,⁴² никако не смее да се заборава на фактот дека и главниот цртач е автор на делото како целина. Единственото што останува да се направи на ова поле е јасната дистинкција на улогата на главниот цртач и главниот аниматор и законски да се предвиди нивната рамноправност во авторството.

Специфично е и решението за авторството на композиторот на музиката. ЗАСП предвидел дека во случајот кога музиката е суштински елемент на делото, за автор се смета и авторот на музиката посебно создадена за користење во филмското дело. Толкувањето на ваквиот став, кој што патем е и став на најголемиот број современи законодавства, покажува различни последици во практиката. Законодавецот зборува за музика посебно создадена за користење во филмското дело. Јазичното толкување на решението повлекува став дека композиторот мора да создаде или целосно нова и оригинална творба посебно за филмското дело или да преработи постојна музичка творба во изведено дело имајќи дозвола од авторот на изворната композиција.⁴³ Ваквото строго толкување на законската норма ги остава надвор од полето на заштита авторите на компилации од класичната музика.⁴⁴ Во практиката можат да се сретнат и пошироки толкувања. Така, се смета дека изборот на музика од класичната музичка литература за потребите на одреден филм претставува сложена и креативна дејност и, поради тоа, таквото интелектуално творештво претставува авторско дело кое што ужива авторскоправна заштита, па на авторот му припаѓа право на надоместок за искористувањето на таквото дело.⁴⁵ Ваквиот став може да се брани.

Ако на решенијата на ЗАСП се погледне од аспект на споредбеното право, а особено ако се имаат предвид решенијата на францускиот и на хрватскиот законодавец, истите можат да се стават под знак прашање. Имено, прашањето е дали не би било подобро да се отстапи од концептот на несоборлива законска претпоставка на коавторството на наведениот круг лица и претпоставката да се замени со соборлива. Со тоа би се одржала правната сигурност и наведениот

⁴⁰ Службен весник на РМ, бр. 47/96.

⁴¹ Службен весник на РМ, бр. 04/05.

⁴² Еден од првите примери во оваа насока е филмот „Who Framed Roger Rabbit“ од 1988 година, во режија на Robert Zemeckis. Главен аниматор на филмот е Richard Williams.

⁴³ Оваа ситуација е малку веројатна бидејќи повеќе изгледи има ситуацијата самиот автор да направи варијација на сопствена композиција за филмското дело. Имајќи предвид дека авторот обработува своја композиција, се појавува проблемот дали тука можеме да зборуваме за ново дело оти авторот на сопствена музика тешко може да биде пооригинален од моментот кога го создал изворното дело па сега да ужива авторска заштита и за изведеното дело. Поверојатно е дека тој единствено може да компонира целосно нова музика, користејќи само извесни мотиви од основната композиција.

⁴⁴ Кај најголемиот број дела од класичната музика материјалната компонента од авторскоправната заштита истекнала, така што тие се слободни за користење без дозвола од наследниците на авторот, со почитување на правото на патернитет.

⁴⁵ Пресуда на Врховниот суд на БиХ, Г.2431/75 од 18.03.1976 година.

круг на лица би бил добра појдовна точка за филмскиот продуцент да преговара во процесот на склучување на договорот за филмското дело. Само во случаите кога и други лица би пледирале за авторство на делото како целина, а такви случаи има и истите правно се издржани, би се утврдувало и нивното авторство на целината на филмското дело. Така би се пробил крутиот став на законодавецот и би се допринело кон поцелосна реализација на авторското право на лицата кои реално придонеле за успехот и творчката целовитост на филмското дело. Ако на ваков став се дојде, постапката на докажување би требало мошне потемелно да се регулира одошто е тоа направено со францускиот и хрватскиот закон. Јасно би требало да се предочи како би се извело докажувањето, дали би бил надлежен само судот или тоа би можело да се направи и со договор, и која би била последицата на промената на авторските улоги на веќе склучениот договор за филмско дело.

4. Однос помеѓу филмскиот продуцент и авторите

По согледувањето дека моделот на коавторство е досега најприфатливото решение на проблемот на авторството на филмското дело, нужно е да разгледаме како ќе се постави односот помеѓу продуцентот на филмското дело и неговите автори. Постојат две опции. Првата се потпира на *cessio legis* системот (систем на законска цесија), а втората на системот на договорна цесија.

Системот на *cessio legis* претпоставува дека овластувањата од авторското право се пренесуваат, по сила на закон, од авторите на продуцентот, и тоа во моментот на довршување на филмското дело. Овој систем има повеќе варијации. Првата претпоставува дека сите овластувања на авторите (морални и материјални) се пренесуваат на продуцентот. Практично, не постои никаква разлика помеѓу оваа опција и концептот на продуцентот како автор на филмското дело. Втората претпоставува дека на продуцентот се пренесуваат само имотните овластувања, додека моралните остануваат кај авторите. Ако ја следиме ова варијација, доаѓаме до позиција продуцентот да биде носител на сите материјални права, без оглед дали овие се поврзани со искористувањето на филмското дело. Според третата и најблага опција на *cessio legis*, на продуцентот се пренесуваат само оние имотни овластувања на авторите кои што се непосредно поврзани со економското искористување на филмското дело.⁴⁶ Тоа се, во принцип, првото на снимања, умножување и јавно прикажување на делото. Во теоријата на поранешна СФРЈ постоеше сериозна аргументација за прифаќањето на овој концепт,⁴⁷ и истата изгледа дека беше прифатена во југословенскиот Закон за авторското право од 1957 година⁴⁸ (чл. 12(3)).

Нашиот став е дека ниедна од опциите на *cessio legis* не е прифатлива, и тоа од два аспекта. Најпрво, концепцијата се коси со основните принципи на авторското право кои што инсистираат дека носител на правата врз делото е авторот. Потоа, концептот на *cessio legis* не е во согласност со уставните начела на слобода на интелектуалното творештво, гаранција на правата што произлегуваат од истото, слобода на пазарот и претприемништвото и експропријација само

⁴⁶ Изгледа дека ваква е ситуацијата во германското право (§ 89). Претпоставката е соборлива.

⁴⁷ Вид. V. Spaić, 125.

⁴⁸ Службен лист на ФНРЈ, бр. 36/57 и 11/65.

во случај на постоење јавен интерес.⁴⁹ Кога Уставот ги гарантира правата кои што произлегуваат од интелектуалното творештво, Уставот нужно ја гарантира и слободата на располагање со истите. На ова се надградува и начелото на слобода на пазарот и претприемништвото. Експропријација на право, согласно Уставот, е дозволена само во случај на јавен интерес утврден со закон. Како во овие случат јавен интерес нема, ниту може да има бидејќи интересот на продуцентот никако не е јавен, концептот на *cessio legis* изгледа е неподобен за домашниот правен поредок.

Во нашето право е прифатен системот на договорна цесија. Овој систем се прифаќа од донесувањето на југословенскиот Закон за авторското право од 1968 година⁵⁰ (чл. 16). Според основните поставки на овој систем, изворни носители на сите права врз филмското дело се неговите коавтори. Дали овие ќе ги пренесат правата врз филмскиот продуцент зависи само од нивната волја. Со прифаќањето на оваа концепција целосно е уважена слободата на авторите да располагаат со своите овластувања, а на филмскиот продуцент е оставено да стапи во преговори со лицата и да договори пренос на одредени материјални овластувања кои што ќе му овозможат непречено искористување на филмското дело. Иако во теоријата се смета дека овој концепт ја влошува положбата на продуцентот, па дури и се вели дека изтиот не е ни особено корисен за самите автори,⁵¹ сметаме дека таквите наводи се неосновани. Секое лице кое ќе ја преземе одговорноста да организира и финансира филмска продукција мора да ја има способноста да ги процени своите можности и да ги изрази своите намери со цел истите да ги реализира во договорот за филмско дело.

5. Договор за филмско дело

Согласно концептот на договорна цесија, со договорот за филмско дело се уредува односот на филмскиот продуцент со авторите на филмското дело и авторите на придонесите, како и односот меѓу самите автори (чл. 91(1) ЗАСП). Овој договор се именува како договор за филмска продукција. Карактеристично за овој договор е што тој се склучува пред филмското дело воопшто да настане.⁵² Ова е јасно формулирано во српското законодавство, каде е наведено дека со договорот за филмско дело едно или повеќе лица му се обврзуваат на произведувачот на филмското дело дека творечки ќе соработуваат на изработката на филмското дело и му ги отстапуваат своите имотни права на тоа дело (чл. 88). Токму овој факт ги отфрла сомнежите во теоријата дека концептот на договорна цесија ги загрозува интересите на филмскиот продуцент. Со склучувањето на договор на филмско дело и јасно уредување на правата и обврските на страните, правната положба на филмскиот продуцент со ништо не се доведува во прашање.

Договорот за филмското дело е облигационен договор на кој што се применуваат одредбите на ЗАСП како *lex specialis*. За секоја нејасна одредба треба да се толкуваат најпрво

⁴⁹ Чл. 30(3), 47(2) и 55(1) од Уставот на Република Македонија, *Службен весник на РМ*, бр. 52/91, 01/92, 31/98, 91/01, 84/03, 107/05, 03/09, 13/09 и 49/11.

⁵⁰ *Службен лист на СФРЈ*, бр. 30/68.

⁵¹ Вид. М. Јаниќ, *Industrijska svojina i autorsko pravo*, *Službeni list SFRJ*, Beograd 1973, 309-310.

⁵² Вид. Д. Милић, *Коментар Закона о ауторском и сродним правима: са судском праксом и меѓународним конвенцијама и уговорима*, ННК интернационал, Београд 2005, 147.

одредбите на ЗАСП, а потоа да се пристапи кон решенијата на Законот за облигационите односи (ЗОО),⁵³ како *lex generalis*.⁵⁴ Истото јасно произлегува и од одредбата на чл. 68 ЗАСП, каде е предвидено дека на договорот за пренесување на материјално право соодветно се применуваат прописите за облигационите односи, доколку со ЗАСП поинаку не е определено. Инаку, во теоријата за овој договор се тврди дека е *sui generis* договор кој што има елементи на авторски договор, договор за дело и договор за работа.⁵⁵ Ова секако не е спорно, но преовладуваат елементите на авторски договор.

Страни на договорот се филмскиот продуцент и коавторите на филмското дело, како и авторите на придонеси. Се поставува прашањето дали се работи за еден договор како правен акт или за повеќе документи кои што се склучуваат со секое лице посебно. Така, би требало да се склучи договор за филмска режија, договор за сценарио, договор за снимање, договор за филмска музика, договор со главниот цртач, договор за изработка на маски, итн.⁵⁶ Сметаме дека оваа техника на склучување на договорот за филмско дело не произлегува од нашите прописи. Од законската дефиниција произлегува дека со овој договор се уредуваат не само односите помеѓу продуцентот и авторите, туку и меѓусебните основи помеѓу авторите. Ако е така, тогаш е невозможно законодавецот да мислел на повеќе посебни договори. Ова произлегува и од законскиот назив на договорот: договор за филмска продукција.

Договорот мора да биде склучен во писмена форма. Согласно општите одредби на ЗАСП за авторските договори, договорот за пренесување што не е склучен во писмена форма не произведува правно дејство (чл. 65(2)). Со тоа е исклучена примената на правилото од чл. 62(1) ЗОО. Прашање е, меѓутоа, дали ќе се примени одредбата на чл. 65 ЗОО. Битни елементи на секој авторски договор, согласно чл. 65(3) ЗАСП, се вид на правата што се пренесуваат, нивниот обем, исклучиво или неисклучиво, територијата за која се однесува пренесувањето на правата, времетраење на пренесувањето и авторскиот надоместок.

Начелно, договорот треба да содржи листа на права кои што се пренесуваат на филмскиот продуцент. Ако тоа не е направено, предвидена е резервна норма според која се смета дека со склучувањето на договорот за филмска продукција авторите и авторите на придонесите, исклучиво и неограничено, му ги пренеле на филмскиот продуцент сите свои материјални права на делото, вклучително и правото на превод со титлување или надсинхронизација. На овој начин, за разлика од претходниот ЗАСП, претпоставената положба на авторите на придонесите е изедначена со онаа на коавторите на филмското дело. Инаку, со императивна норма е предвидено дека коавторите и авторите на придонеси задржуваат право на правичен надоместок од филмскиот продуцент за секој вид на користење на филмското дело (чл. 91(3) и (4) ЗАСП). Исто

⁵³ Службен весник на РМ, бр. 18/01, 78/01, 04/02, 59/02, 05/03, 84/08, 81/09, 161/09, 23/13 и 123/13.

⁵⁴ Согласно чл. 16 ЗОО, врз облигационите односи кои се уредуваат со други закони и со меѓународни договори кои ги ратификувала Република Македонија се применуваат одредбите на ЗОО во прашањата што не се уредени со тој закон, односно меѓународен договор.

⁵⁵ Спор. V. Sraić, 226.

⁵⁶ Вид. В. Бесаровиќ, *Интелектуална својина: индустријска својина и ауторско право*, Правни факултет Универзитета у Београду, Београд 2000³, 319.

така, постои и императивна одредба дека авторите на придонесите, пак, задржуваат право своите придонеси кон филмското дело посебно да ги користат, доколку со тоа не се повредени правата на филмскиот продуцент (чл. 91(3) и (4) ЗАСП).

Генерално, со авторски договор можат да се пренесуваат исклучиви⁵⁷ и неисклучиви⁵⁸ права (чл. 70(1) ЗАСП). За преносот на правата на коавторите на филмско дело и на авторите на придонесите е предвидена е резервна норма дека, ако не е инаку договорено, преносот се смета за исклучив. Со ова е коригирана неотпорноста на претходниот ЗАСП во поглед на типот на преносот на правата на авторите на придонеси. Понатаму, со договорот за филмско дело првата на коавторите и авторите на придонесите се пренесуваат неограничено. Правилото е диспозитивно и во поглед на коавторите на филмското дело и во поглед на авторите на придонесите, иако со чл. 94 ЗАСП е исклучена примената на чл. 73 ЗАСП. За жал, за разлика од претходниот ЗАСП, не пости општа резервна диспозитивна норма во поглед на територијалните ефекти на преносот.

Во случај кога филмскиот продуцент нема да го заврши филмското дело во рок од пет години од склучувањето на договорот за филмска продукција или доколку не го стави во промет завршеното филмско дело во рок од една година по неговото завршување, авторите можат да го раскинат договорот (чл. 93(1) ЗАСП). Нормата е резервна, во смисла дека е можно договарање на друг рок. Во случај на раскинување на договорот, коавторите и авторите на придонесите го задржуваат правото на исплата на надоместок (чл. 93(2) ЗАСП). Од друга страна, во случај кога некој од авторите или авторите на придонесите нема да го заврши својот дел кон аудиовизуелното дело или поради виша сила тоа не може да го стори, нема право да се спротивставува создадениот дел да биде користен за негово довршување. Секако, за овој дел авторот ужива соодветно авторско право (чл. 92(3) ЗАСП).

Кај договорот за филмското дело договарањето на надоместок е битен елемент на договорот. Ова произлегува од општата одредба од чл. 65(3) ЗАСП). За разлика од претходниот ЗАСП, актуелниот не содржи одредба според која коавторите на филмското дело имаат право на авторски надоместок посебно за секое пренесено материјално право. Во секој случај, останува правилото дека филмскиот продуцент е должен најмалку еднаш годишно да им доставува на авторите на аудиовизуелното дело извештај за остварениот приход, посебно за секој вид користење на делото (чл. 91(5) ЗАСП). Според општите правила, во случај кога надоместокот е договорен, односно определен во зависност од остварената добивка од користењето на делото, филмскиот продуцент е должен да води соодветни книги или друга евиденција, од која може да се утврди висината на остварената добивка (чл. 66(3) ЗАСП). Инаку, начинот на определување на надоместокот може да биде различен. Тој може да се определи како процентуално учество од приходите остварени од користењето на делото во земјата или странство, во паушален износ,

⁵⁷ Со исклучивото пренесување на материјално право се дозволува само едно лице да го користи делото при што од користење се исклучени авторот и кое било друго лице (чл. 70(2) ЗАСП).

⁵⁸ Со неисклучивото пренесување материјално право се дозволува лице да го користи делото при што од користењето не се исклучени авторот или кое било друго лице (чл. 70(3) ЗАСП).

итн.⁵⁹ Според чл. 66(1) ЗАСП, авторскиот надоместок се определува според принципот на правичност, видот на делото, видот и обемот на правото на користење што се пренесува, времетраењето и други битни околности за неговото користење.

Доколку со користењето на авторското дело се остварува приход кој е значително поголем од договорениот надоместок, авторот има право да побара измена на договорениот надоместок, што ќе му овозможи поправичен удел во приходот. Од ова право авторот не може да се откаже (чл. 66(2) ЗАСП). Станува збор за генерална одредба која што се однесува на сите авторски договори. Прашање е како оваа одредба ќе се одрази на односите на коавторите и авторите на придонеси со филмскиот продуцент. Поради комплексноста на односите помеѓу коавторите, авторите на придонеси и филмскиот продуцент, битно е да се види и какви се односите помеѓу авторите меѓусебно. И овие односи, како што наведовме, се предмет на регулирање на договорот за филмско дело. Во идеална ситуација, за тоа како авторите ќе се користат со ова право би требало да има одредби во договорот. Ова е предвидено за коавторите со одредбата на ЗАСП за коавторство, каде што се вели дека за секое користење на делото е потребна согласност од секој од коавторите, додека одделен коавтор не може да одбие да даде согласност од причини што се спротивни на начелото на совесност и чесност (чл. 19(2) ЗАСП). Изгледа дека, во случај на непостоење на вакви одредби, согласност на коавторите пред барањето на измена на висината на надоместокот би била нужна. Кај авторите на придонесите, во отсуство на поинаков договор, секој автор би можел да го остварува ова право независно од другите лица, само во поглед на надоместокот за неговиот придонес.

Бидејќи на продуцентот се пренесуваат сите материјални права, се поставува прашањето што се случува со правото на преработка на филмското дело по неговото завршување,⁶⁰ односно прашањето на искористување на делото во облик различен од првата стандардна копија. Согласно ЗАСП, измени на примерокот на завршеното филмско дело се можни само по претходна согласност на главниот режисер и филмскиот продуцент (чл. 92(2) ЗАСП). Изгледа дека ова решение е непримерно, бидејќи филмскиот режисер се привилегира во однос на другите коавтори, а законодавецот веќе предвидел дека режисерот не е единствениот автор. Поправилно би било правото на преработка на делото да се стави во домен на сите коавтори, со тоа што би се барала согласност од мнозинството. Постои уште едно проблематично прашање, а тоа е прашањето на самостојното искористување на делото на сценаристот и композиторот. Традиционално е во компаративното право овие лица да можат самостојно да ги искористуваат своите дела, под услов да не се повредуваат правата од филмското дело како целина.⁶¹ На став сме дека вакво решение би требало да најде место и во нашиот закон.

6. Заклучок

⁵⁹ Спор. В. Бесаровиќ, 321.

⁶⁰ Филмското дело се смета за завршено (создадено) кога главниот режисер ќе утврди дека е завршен првиот стандарден примерок на делото, што е предмет на договорот (чл. 92(1) ЗАСП).

⁶¹ Вакво решение, за правата на композиторот, предвидел францускиот законодавец (чл. L132-24(1)).

Разгледувајќи ги домашните одредби за филмското дело и споредувајќи ги истите со решенијата во споредбеното право, се обидовме да дадеме еден критички оглед на домашното законодавство. Гледаме дека македонските решенија за авторството на филмското дело и договорот за филмско дело се во голем дел формирани врз основа на компаративното искуство на ова поле. Законодавството ги уважува основните принципи на авторското право и не подржува догматски неисправни решенија. Не би било претерано да кажеме дека, во големата разноликост во споредбеното право на ова поле, македонскиот законодавец успеал да создаде и одржи квалитетни концепти за филмското дело.

Од друга страна, имплементирајќи ги концептите во конкретни решенија, законодавецот на многу места предвидел проблематични, нејасни или нецелосни одредби. Од тој аспект, на ЗАСП му требаат измени кај филмското дело, почитувајќи ги веќе поставените концепти. Одредбите за авторството треба да се омекнат од аспект на нивната отпорност кон признавање на статусот на коавтори на други лица. Ваквата ситуација треба детално да се регулира за да се избегнат евентуални злоупотреби. Што се однесува до решенијата за договорот за филмско дело, нив им е потребно подетално разработување како поединечно, така и во контекст на општите одредби за авторските договори.⁶²

Во крајна линија, сметаме дека на прописите за авторството на филмското дело и договорот за филмско дело им треба понатамошно доработување и појаснување. Ваквиот процес треба да се изведе преку отворање на широка јавна дебата каде би учествувале коавторите на филмското дело, авторите на придонеси, филмските актери, филмските продуценти, филмските техничари, културните институции, судската власт и правната наука. Вака широко поставениот фронт би требало да резултира со поквалитетно законодавство за филмските дела во Република Македонија.

⁶² Вид. N. Gavrilovic, „General Concept of Copyright Contracts According to the New Copyright Legislation“, *Copyright and Related Rights: Collection of Papers Published within the Tempus Project 144582* (ed. M. Polenak-Akimovska), Skopje 2012, 195 и понатаму.

Jadranka Dabovic-Anastasovska, Ph.D.⁶³

Nenad Gavrilovic, Ph.D.⁶⁴

COPYRIGHT PROTECTION OF FILMS: WITH PARTICULAR EMPHASIS TO FILM PRODUCTION AGREEMENTS

Summary: The article discusses the authorship of films and the film production agreement as inseparable and particularly significant issues in the contemporary copyright legislation, foreign and domestic. To begin with, the authors speak about the definition of the film and then go on to discuss some terminological differences. The issue on the authorship of films is analyzed as from the social aspects of the provisions contained in the Law on Copyright and Related Rights for the range of co-authors and authors of contributions, as from the aspect of the range of persons that should conclude the film production agreement. Special attention is given to the relation of these persons in the light of the economical power of the producer and the unquestionable right of the author to his intellectual creations.

Key words: authorship, film production agreements, film

⁶³ Full Time Professor at the Faculty of Law “Iustinianus Primus”, University “Ss Cyril and Methodius” in Skopje.

⁶⁴ Assistant Professor at the Faculty of Law “Iustinianus Primus”, University “Ss Cyril and Methodius” in Skopje.