

Kam priklauso menas? Pastabos apie autorių teisių reglamentavimo Lietuvoje pradžią

Jolita Mulevičiūtė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, 08105 Vilnius

El. paštas jolita.m11@gmail.com

Straipsnyje nagrinėjama, kaip istorinėje Lietuvos teritorijoje pradėta reglamentuoti autorių teises. Daugiausia dėmesio skiriama juridinėms normoms, apibrėžiančioms dailininkų kūrybos statusą. Žvelgiant šiuo aspektu, aptariama, kaip kito Rusijos imperijos autorių teisės objekto samprata, kas turėjo tam įtakos ir kodėl šešiose vadinamojo Šiaurės Vakarų krašto gubernijose meninę nuosavybę ginantis įstatymas iš esmės neveikė.

RAKTAŽODŽIAI: autorių teisė, intelektinė nuosavybė, cenzūra, dailės kūrinų rinka, kolekcionavimas, kopijos, mechaninis dauginimas, fotografija

Dailė ir teisė: istorijos sankirtos

Autorių teisė (angl. *copyright law*, pranc. *droit d'auteur*, vok. *Urheberrecht*), reguliuojanti kūrėjų ir jų kūrinių vartotojų santykius, paprastai suvokiama kaip teisinių normų sritis, turinti pragmatinę paskirtį ir svarbi išimtinai nūdienai. Tačiau autorystės ir su ja susijusios nuosavybės klausimai buvo aktualūs daugelį šimtmečių. Senosiose tradicinėse visuomenėse, kuriose intelektinės nuosavybės samprata neegzistavo, o įstatymai gynė tik teisę į materialųjį turtą, menininkas buvo užsakovo norus vykдęs „klientas“, o visomis teisėmis į kūrinių disponavo asmuo, užsakęs ir apmokėjęs darbą¹. Greta šios pasaulietinės nuostatos funkcionavo krikščioniškoji tradicija, paremta premisa, kad menas kyląs iš Dievo, taigi Visagalis ir esąs tikrasis bet kurio religinio atvaizdo „autorius“, o krikščioniškus siužetus perteikiantys paveikslai tiesiog kartuoja transcendentinius pirmavaizdžius. Jei pasaulietinėje aplinkoje plagiato problema ir iškildavo, ji būdavo sprendžiama

¹ Pavyzdžiui, Aistė Paliušytė atkreipia dėmesį į iškalbingą faktą, kad tik retas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje dirbęs dailininkas pasirašydavo savo kūrinius. Kartais signatūroje vietoj autoriaus būdavo nurodomas užsakovo vardas. Kita vertus, net ir kūrėjo parašas daugeliu atvejų reikšdavo ne autorystę, o darbo kokybės garantiją arba asmeninės aukos Bažnyčiai patvirtinimą (Paliušytė 1999: 21).

remiantis ne teisiniais, bet moraliniais argumentais. Krikščioniškasis požiūris nelegalaus svetimos kūrybos pasisavinimo aspektą apskritai eliminavo, konceptualiai pagrįsdamas ir etiškai įteisindamas originalo kopijavimą.

Naujaisiais laikais pradėjo klostytis individualios autorystės koncepcija, paremta asmeninės menininko meistrystės ir invencijos kriterijais. XVIII a., kai ėmė ryškėti intelektualinės nuosavybės sampratos kontūrai, atsirado mėginimų autorių teises apibrėžti įstatymiškai. Pirmuoju šios rūšies dokumentu laikomas Didžiosios Britanijos parlamento patvirtintas vadinamasis karalienės Onos statutas (*The Statute of Anne*, 1710). Šis iki 1842 m. galiojęs juridinis aktas aprėpė tik knygų leidybą, t. y. sritį, kurioje originalo dauginimo technologija buvo labiausiai pažengusi. Vietoj iki tol spaustuvininkams suteikiamų privilegijų leisti ir platinti tam tikrą veikalą jis įteisino reglamentą, ginantį ekonominius kūrinio autoriaus interesus. Išskirtinei rašytojo teisei kontroliuoti savo kūrinio publikavimą Statutas nustatė 14 metų terminą, kuris autoriaus pageidavimu galėjo būti dar kartą pratęstas ir kuriam pasibaigus kūrybos produktas tapdavo visuomenės nuosavybe. Juridiniam kūrėjo monopoliumi įsigalėti reikėjo kelių būtinų sąlygų: rašto darbas turėjo būti užregistruotas leidėjų ir spaustuvininkų gildijoje (*The Stationers' Company*), pažymėtas *copyright* ženklu ir išleistas (teisės į rankraštį nebuvo saugomos).

XVIII a. pabaigoje – XIX a. I pusėje įvairiose šalyse klostėsi vietinės kūrėjų teisių apsaugos sistemos. Ilgainiui jos išsiplėtė ir aprėpė ne tik knygų leidybą, bet ir teatrą, muziką, architektūrą, dailę. XIX a. viduryje autorių teisėms ginti buvo sudarytos pirmosios tarpvalstybinės sutartys: tarp Belgijos ir Prancūzijos (1852), Rusijos ir Prancūzijos (1861), Rusijos ir Belgijos (1862). 1886 m. dešimčiai šalių pasirašius Berno konvenciją, autorių teisių gynyba įgijo platų tarptautinį užmojį. Tačiau nepaisant nacionaliniu ir tarptautiniu mastu pripažintų normų, autorystės institutą nuolat mėginta kvestionuoti. Pavyzdžiui, Pierre'as-Josephas Proudhonas (1809–1865), beje, pagal jaunystėje įgytą profesiją – spaustuvininkas, buvo įsitikinęs, kad autorių teisės stabdo civilizacijos pažangą. Pasak šio anarchizmo ideologo, literatūros ir meno kūriniai yra tokie patys ekonominiai produktai kaip bet kurie gamybinės žmogaus veiklos vaisiai: kai tik atsiduria rinkoje ir būna parduodami, jie liaujasi buvę privačia menininko nuosavybe².

Daugelyje šalių kairiojo politinio sparno atstovai intelektualinės veiklos rezultatų privatizavimą vertino neigiamai. Antai Leninui pareiškus, kad menas priklauso liaudžiai, bolševikinėje Rusijoje autoriaus statusas gerokai susvyravo. Bolševikines nuostatas perėmusi Sovietų Sąjunga tuo atžvilgiu laikėsi itin prieštaringos politikos: viena vertus, siekdama meną paversti valstybės ideologijos rupu, ji uoliai puoselėjo menininko, kaip išskirtinėmis galiomis apdovanoto individo, kultą; kita vertus, kasdienybėje meninė kūryba buvo negailestingai cenzūruojama, o kūrėjo teisės – pažeidinėjamos

2 Spasowicz 1874: 21–22.

(viešumoje meno, ypač taikomosios dailės, kūriniai dažnai funkcionavo be jokių autorystės nuorodų). Siekį riboti menininko teises rodo ir tai, kad iki 1973 m. sovietinėje valstybėje pomirtiniam autoriaus monopoliui buvo nustatytas tik 15 metų laikotarpis (prisimintina, kad Berno konvencija numatė analogišką 50 metų terminą).

Dar ir dabar, kai Lietuvoje ir kitose šalyse kūrėjų teises saugo išplėtota įstatymų bazė, autorystės institutu nesiliaujama abejoti. Masinės informacijos priemonėse kartais reiškiami autorių teisių pažeidimu kaltinamų asmenų nuomonė, kad, vaizdų produkcijai ir sklaidai išaugus iki milžiniškų mastų, individualios autorystės samprata darosi mažareikšmė. Kitaip tariant, šiandien esą visi vienas kitą kopijuoja, todėl viešai cirkuliuojančios idėjos tampa kolektyvine nuosavybe, kurią ginti nebėra reikalo.

Taigi net ir paviršutiniškas ekskursas į praeitį rodo, kad autorių teisė – dinamiškas, istoriškas konceptas, paženklinatas nuolatinės įtampos tarp individo poreikių ir bendruomeninių interesų. Šio koncepto atsiradimą ir kaitą lėmė originalo dauginimo galimybes plečianti technologinė pažanga, besikeičiančios ekonominės ir politinės visuomenės gyvenimo sąlygos bei kintantis požiūris į pačią meninę kūrybą. Todėl suprasti, kaip užsimezgė, klostėsi, buvo taikomi ir revizuojami autorių teisių apsaugos principai, yra svarbu tiriant ne tik teisės, bet ir meno raidą. Tačiau iki šiol į autorių teisių ištakas labiau gilinasi kitų šalių tyrėjai³. Lietuvos istoriografijos indėlis į šią sritį itin mažas, be to, jis priklauso išimtinai teisės bei komunikacijos ir informacijos mokslų atstovams. Čia, be mėgėjiško Stasio Vansevičiaus straipsnio⁴, terasime fragmentišką Aridos Papaurėlytės tyrimą, skirtą autorių teisių apsaugai pirmojoje Lietuvos Respublikoje⁵, ir akademinę Vytauto Mizaro monografiją, kurios įvadinėje dalyje glaustai apžvelgiamas atitinkamų juridinių normų formavimasis ne tik svarbiausiose Vakarų šalyse, bet ir Lietuvoje, Rusijos imperijoje bei Sovietų Sąjungoje⁶.

3 Kaip geografinė straipsnio imčia artimiausius galima nurodyti lenkų teisės istorikų veikalus: Ferenc-Szydelko 2000; Górnicki 2013; Dolata 2017. Atkreiptinas dėmesys, kad tiek Lenkijoje, tiek kitose šalyse absoliuti dauguma šios srities specialistų nagrinėja literatūrą ir spaudą. Taigi mokslininkų akiračio centre atsiduria rašytojų, leidėjų ir skaitytojų santykių reguliavimas, susijęs su knygų spausdinimo technologijos, prekybos ir cenzūros klausimais. O dailė į tyrėjų žvilgsnio lauką kiek dažniau patenka tik pastaruosius du–tris dešimtmečius, nepaisant to, kad dėl jos autorinės apsaugos pradėta diskutuoti dar XVIII a., t. y. beveik tuo pat metu kaip ir dėl literatūros kūrėjų teisių (apie tai plačiau žr.: Rideau, F. Nineteenth century controversies relating to the protection of artistic property in France. *Privilege and Property* 2010: 241–254; Scott, K. Maps, views and ornament: visualising property in art and law. The case of pre-modern France. *Ten pat*: 255–288; Deazley, R. Breaking the mould? The radical nature of the Fine Arts Copyright Bill 1862. *Ten pat*: 289–320). Reikia pabrėžti, kad socialinių ir humanitarinių mokslų atstovus dailininkų teisių istorija patraukė tuomet, kai išsiplėtojo vaizdinių medijų studijos. Naujos metodologinės priegios sukūrė prielaidas į autorių teisės jurisdikcijai priklausančius tiražinius vaizdus, kopijas, sekinius, reprodukcijas ir klastotes pažvelgti kaip į rimtos mokslinės analizės nusipelnančius reiškinius. Kitaip tariant, su daile susijusių autorių teisių nagrinėjimas prasidėjo ne drauge su paties tyrimo objekto atsiradimu, o tada, kai pasikeitė humanitarinių mokslų vertybinės nuostatos ir buvo išrasti įrankiai šiam objektui tirti.

4 Vansevičius 2001.

5 Papaurėlytė 2001.

6 Mizaras 2008.

Vis dėlto būtų netikslu remiantis vien šiais pavyzdžiais teigti, kad juridinių autorystės aspektų nagrinėjimą humanitarai linkę palikti socialinių mokslų prerogatyvai. Lietuvos kultūros istorikų ir menotyrininkų darbuose teisinio autoriaus statuso problematika figūruoja, tačiau ji reiškiasi ne eksplacitiniu, bet kontekstiniu, su kitomis temomis sumišusiu pavidalu ir neretai yra labiau numanoma, nei tiesiogiai įvardijama ir nuosekliai reflektuojama. Štai į dailės specialistų akiratį ji dažniausiai patenka drauge su idėjų, mentalitetų bei socialinės dailės istorijos prieigomis ir susipina su bendrais mecenatystės, religinio meno, dvaro ir miesto dailės klausimais⁷. Toks nesufokusuotas, „difuzinis“ požiūris pasiteisina tiriant Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės paveldą, sukurtą epochoje, kai moderni intelektualinės nuosavybės sąvoka neegzistavo arba tebuvo užuomazgų lygyje, o autoriaus ir jo kūrybos vartotojų santykius reguliavo tradicijų ir papročių suformuoti elgesio modeliai. Tačiau kitaip esti detalizuotomis įstatymų sistemomis pasižyminčių naujausiųjų laikų tyrimuose: čia žinių apie teisinę terpę, kaip dailės raidą lemiantį veiksnį, stygius kartais trukdo tiksliau nusakyti meninių procesų priežastis ir reikšmę.

Mano tikslas kaip tik ir bus į Lietuvos meno istoriją pažvelgti konkrečiu teisiniu rakursu ir pamėginti nuosekliau apibūdinti sąryšį tarp kūrybos ir ją apibrėžiančių juridinių normų. Savo straipsnyje susitelksiu ties XIX amžiumi, t. y. laikotarpiu, kai buvusiose LDK žemėse įsigaliojo Rusijos imperijos įstatymai, o kartu su jais – autorių teisės nuostatai. Geografinė šio tyrimo imtis sutaps su Vilniaus, Kauno, Gardino, Vitebsko, Minsko ir Mogiliavo gubernijas jungusio vadinamojo Šiaurės Vakarų krašto ribomis, neapimdama po LDK padalijimų Lenkijos karalystei ir Prūsijai atitekusių teritorijų, kuriose veikė skirtingi teisynai. Daugiausia dėmesio skirsiu vaizdiniais menams, tačiau į mano dėmesio lauką neišvengiamai pateks ir kitų šios srities teisės objektų – literatūros, architektūros, muzikos kūriniių – reglamentavimas. Ypač pabrėžtina tai, kad juridinius autorystės instituto parametrus analizuosiu ne iš teisės, o iš meno istorijos perspektyvos. Trumpai tariant, man bus ne tiek svarbu nustatyti teisinę įstatymų evoliucijos logiką, kiek juridiniuose dokumentuose įžvelgti anuomet vyravusius įsivaizdavimus apie meno prigimtį ir socialinį menininko vaidmenį. Autorių teisės konceptą traktuosiu kaip modernizacijos simptomą. Vadovausiuosi įsitikinimu, kad aiškinimasis, kiek ir kaip individualaus kūrėjo interesus ginančios normos buvo taikomos, ar jos iš tiesų veikė, gali padėti suvokti kultūros modernėjimo būdus ir mastą.

7 Tuo požiūriu minėtini XVII–XIX a. Lietuvos dailininkų statuso tyrimai, aprėpiantys autoriaus ir užsakovo, dailininko ir amatininko santykius, taip pat darbai, aptariantys meno kūriniių suvokimo, vartojimo ir sklaidos ypatumus. Ši teminiu ir metodologiniu atžvilgiu nevienalytė kryptis, kurios pradžią žymi sovietmečio saulėlydyje paskelbtas Irenos Vaišvilaitės straipsnis „Kopijavimo ir pavyzdžio problema XVII a. Lietuvos dailėje. Kelios pastabos apie XVII a. Lietuvos meninę sąmonę“ (Vaišvilaitė 1988), jau beveik tris dešimtmečius plėtojama Rūtos Janonienės, Rasos Janonytės, Aistės Paliaušytės, Tojanos Račiūnaitės, Mindaugo Paknio, Linos Balaišytės, kitų dailėtyrininkų publikacijose.

Svetimų įstatymų valdžioje

Teisės istorijos žinovai pabrėžia, kad Lietuva „neturėjo ir neturi savų autorių teisės tradicijų“⁸ – čia įvairiais periodais buvo prievarta diegiami arba savanoriškai adaptuojami kitų valstybių teisės aktai. Antai nė viena iš trijų Lietuvos Statuto redakcijų autorių teisių nereguliavo. Tik 1840 m. panaikinus šio teisyno galiojimą ir įvedus Rusijos imperijos įstatymus, atsirado pagrindas autorystės idėjai suteikti juridinį statusą. Taigi Lietuvoje autorių teisių samprata ne tik nepasižymėjo savarankišku, originaliu turiniu, bet ir buvo ganėtinai vėlyva: ji pasiekė kraštą tada, kai teisinės autorystės apibrėžtys jau veikė daugelyje Europos valstybių⁹.

Kartu su konkrečiu autorių teisės turiniu Lietuva perėmė ir jo rusišką specifiką. Reikia atkreipti dėmesį, kad Rusijos imperijos autorių teisių interpretacija išsiskyrė kitoms Europos šalims nebūdingais bruožais. Bene svarbiausia tai, kad ši teisės sritis buvo glaudžiai susijusi su cenzūra. Iki pat 1887 m., kai autorių teises reglamentuojančios taisyklės buvo perkeltos į Rusijos imperijos Civilinį kodeksą, jos įėjo į 1828 m. patvirtintus Cenzūros nuostatus (*Устав о цензуре*). Rašytojams skirtas direktyvas apibrėžė Nuostatų 135–139 straipsniai ir juos papildantis Kūrėjų teisių reglamentas (*Положение о правах сочинителей*)¹⁰. Reglamento 17 paragrafas skelbė, kad autorius į veikalą, išleistą pažeidžiant cenzūros reikalavimus, praranda bet kokias teises. Minėtuose dokumentuose suformuluotų priesakų laikymąsi turėjo užtikrinti Vyriausioji cenzūros valdyba ir vietiniai vidaus cenzūros komitetai. Taigi tik cenzūros aprobuoti kūriniai būdavo valstybės pripažįstami ir saugomi kaip autoriaus nuosavybė. Anot autorių teises į literatūros kūrinius tyrinėjusios Jekaterinos Pravilovos, Rusijos pavyzdys tobulai atitinka Michelio Foucault aprašytą paradigmą, kai autorystės institutas įsigalioja tik autoriui tapus baismės objektu¹¹. Šis juridinės politikos ypatumas smarkiai paveikė literatūrinę kūrybą, daugelį rusų rašytojų pastūmėdamas griebtis autocenzūros¹².

Iš pradžių autorių teisės taikinyis tebuvo rašytinė produkcija. Tiesa, 1828 m. parengtame Cenzūros nuostatų projekte ketinta aprėpti ir vaizdinio meno klausimus. Tačiau kai projektas buvo pateiktas Imperatoriškosios dailės akademijos vertinimui, šioji dokumentą sukritikavo. Svarbiausia Rusijos imperijos dailininkų ugdymo įstaiga savo pasipriešinimą autorių teisių apsaugos įdiegimui motyvavo argumentu, kad naujieji įstatymai pakenks studijų procesui, kurio pagrindą sudaro kūrinių kopijavimas; be to, užimti neigiamą poziciją akademią paskatino ir tai, kad nemažą pajamų

8 Mizaras 2008: 92-93.

9 Palyginimui galima paminėti, kad kontinentinėje Europoje pirmieji šios rūšies įstatymai buvo priimti: 1793 m. – Prancūzijoje, 1812 m. – Švedijoje ir Norvegijoje, 1817 m. – Belgijoje ir Nyderlanduose, 1833 m. – Graikijoje, 1837 m. – Prūsijoje ir Danijoje.

10 1830 m. reglamentas buvo išplėstas į knygų leidėjų bei vertėjų veiklos sritį ir apėmė ne tik grožinės ir mokslinės literatūros kūrinius, bet ir periodinius straipsnius, privačius laiškus, chrestomatijas, pirmuosius folkloro kūrinių leidimus (žr.: Мацнева 2015: 141).

11 Pravilova 2014: 220.

12 Apie įvairius autocenzūros būdus rusų literatūroje žr.: Foote 1994.

dalį ši institucija prisidurdavo iš prekybos dailės kūrinių reprodukcijomis¹³. Vis dėlto ilgainiui Cenzūros nuostatai buvo revizuoti: 1845 m. autorių teisės veikimas išplėstas į muzikos, o 1846 m. – ir į dailės sritį. Po to, kai 1857 m. buvo įvestos naujos korektūros¹⁴, šis septintajame Cenzūros nuostatų skyriuje išdėstytas reglamentas¹⁵ be didesnių pakeitimų galiojo daugiau nei penkis dešimtmečius.

Pagal Cenzūros nuostatus, tam, kad dailės arba architektūros kūrinys taptų autorių teisės objektu, jis turėjo atitikti keletą reikalavimų. Pirmiausia jis privalėjo pasižymėti „aukštajam“ menui būdingais bruožais, t. y. tenkinti ne tik utilitarium, bet ir estetinius bei intelektualius žmogaus poreikius ir tuo skirtis nuo paprastų fabrikinų ar amatininkų gaminių. Be to, toks kūrybos darbas privalėjo turėti mainomąją vertę, išsiskirti individualia raiška ir būti užbaigto, dauginimui, reprodukavimui ar prekybai tinkamo pavidalo. Autoriaus teisės į masinius dirbinius nebuvo ginamos. Cenzūros nuostatuose deklaruojamas norma grindė meno, kaip unikalios kūrybos, samprata: kuo unikalesnis, mažiau buityje pritaikomas ir sunkiau pakartojamas kūrinys, tuo jo autorinė apsauga griežtesnė. Kita vertus, skirtis tarp tiražinių ir vienetinių objektų nebuvo preciziškai suformuluota, todėl teisinėje praktikoje dėl jos nuolat iškildavo neaiškumų.

Atsižvelgiant į įvairioms meno rūšims būdingą nevienodą kūrybos unikalumo lygį ir skirtingas kūrinio funkcionavimo bei sklaidos formas, buvo diferencijuojamas ir nusikalstamos veikos apibrėžimas. Literatūros ir muzikos atvejais taikytas mechaninį dauginimą nusakantis kontrafakcijos terminas, o dailės srityje naudota manualinį atkūrimą įvardijanti kopijavimo sąvoka, kurią mėginta patikslinti įdiegiant neteisėto kopijavimo (*противозаконное копирование*) ir neteisėto skolinimosi (*противозаконное заимствование*) sampratas.

Kriminaliniu kopijavimu laikytas pasipelnymo siekiantis tapybos, skulptūros ar piešinio pakartojimas ištisai ta pačia technika, tačiau atkūrimas kitos dailės rūšies priemonėmis netraaktuotas kaip antiįstatymiškas veiksmas. Baustinas buvo darbas, savavališkai atliktas pagal svetimą eskizą, tačiau nematyta kliūčių tapytojo arba skulptoriaus sukurtas kompozicijas pritaikyti amatininkų ir manufaktūrų gaminių dekorui. Spausdintinės grafikos atžvilgiu kaip neteisėta buvo identifikuojama tik originalo dydžio kopija ir leidžiama pirmavaizdį nevaržomai kartoti, jeigu keičiamas jo mastelis. Architektūros srityje galiojo draudimas naudoti ir publikuoti svetimus brėžinius, tačiau nedrausta savarankiškai kopijuoti esamų statinių planų, fasadų ir puošybos, taip atkuriant tiek atskiras jų dalis, tiek ištisus konkrečius pastatus. Iš visų dailės šakų bene griežčiausiai reglamentuota tapyba: be autoriaus sutikimo tapybos kūrinių neleista atgaminti nei fotografiniu būdu, nei jokia reprodukcinės grafikos technika.

13 Pravilova 2014: 226.

14 Tarp 1857 m. pakeitimų svarbiausia buvo pataisa, autoriaus teisių paveldėtojų monopolį pratęsusi nuo 25 iki 50 metų. Anuomet, iki Berno konvencijos ratifikavimo, tik Ispanija taikė tokį ilgą terminą, kitose Europos šalyse jis neviršijo 30 metų.

15 Žr.: Устав цензурный. Глава седьмая. О правах собственности... 1857.

Palyginti su originalo reprodukovimo problemas įvardijančia kriminalinio kopijavimo sąvoka, neteisėto skolinimosi, arba plagiato, apibrėžimas buvo gerokai siauresnis. Jis draudė kopijuoti atskiras svetimo kūrinio dalis kuriant savo darbą. Svarbu tai, kad plagiato samprata taikyta tapybai ir skulptūrai, tačiau nelietė architektūros ir taikomosios dailės. Tokias iš pirmo žvilgsnio nenuoseklias nuostatas padiktavo minėta konceptuali unikalaus, „grynojo“ ir dauginti skirto taikomojo meno perskyra. Be to, reikia turėti omeny, kad Rusijos valdžia siekė kaip įmanoma spartinti amatų ir pramonės raidą, todėl stengėsi minimalizuoti gamintojams nepalankius teisinius suvaržymus. Kita vertus, autorių teisių reglamento nenuoseklumas siejosi ir su miglotu kūrinio idėjos ir formos santykio įsivaizdavimu, todėl vieni normatyvai formuluoti akcentuojant turinio, kiti – formalaus išraiškos būdo reikšmę. Galų gale lemiamą buvo ir pati intelektualinė nuosavybės samprata. Joje galima išvėlyti organišką sąsają su anglų filosofo Johno Locke'o (1632–1704) mokymu.

Locke'o darbo teorija XVIII a. esmingai paveikė autorių teisės pagrindų formavimąsi¹⁶. 1689 m. paskelbtame veikalė „Du traktatai apie valdžią“ (*Two Treatises of Government*) mąstytojas teigė, kad nuosavybės turėjimas yra natūrali žmogaus teisė, kuri įgyjama į daikto gamybą investuojant darbą: „Nors žemė ir visi žemesnieji padarai priklauso visiems žmonėms bendrai, visgi kiekvienas žmogus turi „nuosavybę“ – savo paties „asmens nuosavybę“. Niekas, išskyrus jį patį, neturi į ją teisės. Galime sakyti, kad jo kūno ir rankų „darbas“ tikrai priklauso jam pačiam. Todėl, kai jis ištraukia kokį nors daiktą iš tos būklės, kurią gamta jam suteikė ir kuri jį palaiko, tai jis susieja jį su savo darbu, pridėda jį prie to, kas yra jo, ir tokiu būdu paverčia savo nuosavybe.“¹⁷ Vadinasi, jei kopijuojant įdedama žinių, gebėjimų, pastangų, jeigu sunkumams įveikti eikvojama psichinė ir fizinė energija, tai jau bus nebe svetimo intelektualinio produkto pasisavinimas, o naujos vertybės sukūrimas, kurio negalima bausti¹⁸. Cenzūros nuostatų taisyklėse išvėlygiama su praeitų istorinių epochų tradicijomis susieta tendencija plastinio meno vertę matuoti darbu, o šį daugiausia traktuoti kaip manualinę veiklą. Nelegaliam, t. y. kopijuotojo jėgas tausojančiam, tiesioginiam, mechaniškam atkūrimui čia priešpriešinama tegul ir kartojimu pagrįsta, bet rankų darbui bei laikui imli, todėl pridėtinę vertę įgyjanti kūryba.

Kaip ir rašytojas ar kompozitorius, dailininkas savo turtines teises galėjo perleisti kitam asmeniui, jų viešai atsisakydamas, jas parduodamas arba dovanodamas (pavyzdžiui, surašydamas testamentą). Taip pat buvo aptartos išimty, kada teisės objektas netampa jo autoriaus nuosavybe. Pagal 327 straipsnį, jei darbas atliekamas kito privataus asmens iniciatyva ir lėšomis, visos teisės pereina jį apmokėjusiam užsakovui. O 326 straipsnis nurodė, kad menininkas autoriaus teisių netenka ir

16 Locke'o pažiūrų įtaką pamatiniams Europos valstybių autorių teisės principams nurodo visi teisės istorikai ir filosofai. Apie vadinamąją darbo teoriją plačiau žr.: Biron 2014: 21–26.

17 Cit iš: Locke 1992: 32.

18 Панкевич 1878: 54.

tuomet, jeigu kūrinį įsigyja valstybinė institucija. Kitaip nei privataus asmens atveju, teisinis valstybės monopolis įsigalėdavo bet kokiomis sąlygomis, neatsižvelgiant į tai, ar meninės nuosavybės objektas būdavo įgyjamas jį iš anksto užsakant, ar perkant kaip paties autoriaus sumanytą ir užbaigtą kūrinį. Dailininkas valstybei priklausančios vertybės negalėjo nei savo nuožiūra kopijuoti, nei atkurti iš atminties arba pagal išlikusius eskizus¹⁹. Pastarasis aspektas, įteisinęs nelygstatamą valstybės interesų prioritetą, buvo išskirtinis Rusijos imperijos įstatymų bruožas.

Tačiau tam, kad autoriaus teisės įsigaliootų, pirmiausia reikėjo, kad jos būtų patvirtintos. Skirtingoms kūrybos rūšims buvo numatytos skirtingos legitimacijos procedūros. Kiekvienam spaudos būdu atgaminamam ir dauginamam kūrinui privalėta išrūpinti cenzūros leidimą, kuris kartu reiškė ir autorystės paliudijimą. Todėl literatūros veikalų, partitūrų, ražinių ir litografijų klausimai būdavo sprendžiami cenzūros komitetuose. Kitokios taisyklės taikytos tapytojams, skulptoriams ir architektams. Pagal reglamento ketvirtosios dalies 322 straipsnį, dailininkas privalėjo savo kūrinį kartu su detalium aprašymu pristatyti makleriui arba apskrities teismui, ten užregistruoti ir gauti autorystės liudijimo išrašą (atskirai susitarus, itin didelių gabaritų objektus buvo leidžiama apžiūrėti vietoje). Teisiškai apiformintą šio išrašo kopiją drauge su darbo aprašymu reikėjo siųsti į Imperatoriškąją dailės akademiją (jei kūrinys buvo spaudimo ar liejimo būdu tiražuojamas, reikalauta pridėti dar ir du jo egzempliorius). Autoriaus teisių monopolis įsigaliodavo tada, kai svarbiausiame sostinės laikraštyje „Sankt-Peterburgo žinios“ (*Санкт-Петербургские ведомости*) akademija išspausdindavo kūrėjo lėšomis apmokėtą skelbimą²⁰.

Kopijų kultūra

Nors Cenzūros nuostatuose autorių teisės buvo detalios apibrėžtos, praktikoje jos funkcionavo vangiai. Dėl nelegalaus originalo kartojimo persekiojamieji veiksmai galėjo būti pradedami tik pasiskundus nukentėjusiam asmeniui. Skundui pateikti buvo numatytas 2 metų terminas, skaičiuojant nuo galimai nusikalstamo įvykio. Tam reikėjo turėti oficialiai patvirtintą autorystės įrodymą. Šia galimybe daugiausia naudojosi rašytojai, nes nustatyti jų intelektualinę nuosavybę buvo palyginti lengva. Tačiau plastinio meno atveju autoriaus teisių aprobavimas buvo toks sudėtingas, ilgas ir brangus procesas, kad jam ryždavosi retas dailininkas²¹.

19 Spasowicz 1874: 40.

20 Vėliau tokie skelbimai būdavo spausdinami nuo 1869 m. Vyriausiosios spaudos reikalų valdybos leistame „Vyriausybės laikraštyje“ (*Правительственный вестник*).

21 Antai žymus lenkų kilmės Rusijos advokatas, publicistas ir literatūros tyrinėtojas Włodzimierz Spasowicz (1829–1906), praėjus beveik dešimčiai metų po autorių teisės išplėtimo į dailės sritį, tvirtino, kad Romanovų valstybėje dailininkai galimybę apginti savo teises iš esmės nesinaudoja (žr.: Spasowicz 1874: 51; 1-asis leidimas rusų k.: Спасович, В. *Права авторские и контрафакция*. Санкт-Петербург: М. О. Вольф, 1865).

Taigi Rusijos imperijoje dailininkų teisių apsauga susidūrė su formalaus pobūdžio kliūtimis, o Lietuvoje autorių teisės normos, galima sakyti, apskritai neveikė. Šešiose vadinamojo Šiaurės Vakarų krašto gubernijose jos įsigaliojo kaip tik tada, kai vietinė kultūra buvo apimta romantinio sąjūdžio. Romantizmo įtakoje pradėta aktyviau reflektuoti individualios menininko saviraiškos, jo kūrybinės laisvės klausimus²². To meto teoriniai apmąstymai liudijo besiklostant modernia autorystės idėja persmelktą dailininko savimone, tačiau sąlygos šią idėją įgyvendinti teisinėmis priemonėmis buvo nepalankios.

Autorių teisės nuostatas taikyti praktiškai ypač trukdė suvaržytos vaizdų reproduktivumo bei sklaidos galimybės ir neišvystyta meno rinka. Po 1863–1864 m. sukilimo įvedus griežtus cenzūros reikalavimus, Šiaurės Vakarų krašte spausdintinės grafikos raida, o kartu vietinių dailės kūrinių reprodukcijų gamyba bei iliustruotos spaudos plėtotė apmirė²³. Perkamoji Šiaurės Vakarų krašto gyventojų galia buvo maža. Kaip galima spręsti iš „Vilniaus laikraštje“ (*Виленский вестник*) gausiai publikuotų turto išpardavimo skelbimų, vilniečiai savo namus dažniausiai puošė pigiomis atvežtinėmis oleografijomis ir graviūromis. Per visą XIX a. Lietuvoje taip ir neatsirado plastinio meno kūrinių prekiaujančių galerijų, kurios tuo metu tapo svarbia tarpine dailininkų ir pirkėjų sandorių grandimi Vakarų ir Vidurio Europos šalyse. Dailės darbus, daugiausia svetur pagamintus ražinius ir litografijas, siūlydavo kanceliarinių ir buities reikmenų parduotuvės, tačiau ši prekyba sudarė šalutinį, nepastovų jų verslą. Įvairių nebrangių grafikos atspaudų, rečiau – tapytų paveikslų ir skulptūrų į Vilnių atgabendavo keliaujantys komersantai. Bene vienintelė reikšmingesnė viešo dailės kūrinių pardavimo forma buvo varžytinės, kurios įvykdavo autoriui bankrutavus arba mirus. Pavyzdžiui, taip buvo išvaržytas antkapius ir dekoratyvines skulptūras dirbusio Boleslovo Sobolevskio²⁴, tapytojų Vincento Dmachausko²⁵, Napoleono Ylakavičiaus²⁶, Pauliaus Römerio²⁷ turtas. Galimybę dailės dirbinius parduoti už skolas numatė autorių teisių reglamentas. Tuo atžvilgiu dailininkų ir literatų padėtis skyrėsi: Cenzūros nuostatų 286 straipsnis draudė kreditoriams reikalaujant rašytojo kūrinius parduoti be autoriaus arba jo teisių pavaldėtojų sutikimo. Atsižvelgiant į šį juridinį niuansą, darytina prielaida, kad Rusijos imperijoje tikru intelektualinės nuosavybės objektu laikyta tik rašytinė produkcija, o dailės objektai vis dar traktuoti kaip fiziniu darbu sukurtos materialios vertybės.

22 Žr.: Janonienė 1994.

23 Iki 1905 m. dauguma negausių Šiaurės Vakarų krašto gubernijose spausdinamų periodinių leidinių buvo neilustruoti. Teisės publikuoti iliustracijas neturėjo netgi oficialus „Vilniaus laikraštis“.

24 Žr. skelbimus: *Виленский вестник*. 1887 04 03. Nr. 72; 1890 01 24. Nr. 18 ir kt. Nuo 1854 m. veikusi Sobolevskių šeimos dirbtuvė net ir po kelių pakartotinių varžytinių neužsidarė, tik pakeitė vietą: anksčiau veikusi Trakų, vėliau – Aušros vartų gatvėje, ji persikėlė į Alaus skersgatvį dabartinės M. Daukšos gatvės rajone (žr.: *Адрес-календарь города Вильны* 1892: 22).

25 *Kurjer Wileński*. 1862 04 27. Nr. 33.

26 Ten pat. 1862 05 15. Nr. 38.

27 *Виленский вестник*. 1895 11 23. Nr. 253.

Šiaip ar taip, varžytinės buvo kraštutinė prekybos dailės kūriniais forma. XIX a. sandoriuose vyravo privačių asmenų užsakymai. Šis iš praeitų epochų paveldėtas archajinis meno rinkos bruožas buvo viena pagrindinių kliūčių, neleidusių įsitvirtinti modernios autorystės sampratai. Bene svarbiausia tai, kad toks kūrinio pardavimo būdas neišvengiamai lemdavo autoriaus teisių nusavinimą. Kaip minėta, pagal užsakymą atliktas ir apmokėtas darbas liaudavosi buvęs kūrėjo nuosavybe. Dailininkas negalėjo nei savo nuožiūra jo dauginti, nei viešinti ar pareikšti pretenzijų dėl netinkamo vertybės naudojimo. Jam leista tik viena: užsakovui priklausančio paveikslo arba skulptūros reprodukciją įtraukti į vadinamąjį *catalogue raisonné*, t. y. kapitalinį savo kūrinių sąvadą.

Kita vertus, ugdyti individualią autoriaus savivertę kliudė ir tai, kad išankstinių įsipareigojimų susaistytas dailininkas tiesiogiai priklausė nuo užsakovo poreikių, skonio ir lėšų. Pažymėtina, kad lietuviškose ir baltarusiškose gubernijose norinčių įsigyti originalų amžininko darbą tebuvo vienas kitas. Istoriografijoje aptartos iškilesnių moderniosios dailės kolekcininkų Ignaco Korvino-Milevskio (Ignacy Korwin-Milewski, 1846–1926) ir Aleksandro Žirkevičiaus (Александр Владимирович Жиркевич, 1857–1927) biografijos²⁸. Kur kas mažiau žinomi Kazimiero Zaleskio (Kazimierz Zaleski, m. 1866) ar Antano Zaborskio (Antoni Zaborski, 1850–1907) atvejai.

Ilgametis Aušros vartų koplyčios klebonas, iš Balstogės krašto kilęs Zaleskis garsėjo išlavintu estetiniu skoniu ir parama vietos dailininkams. Buvo sukaupęs apie šimtą paveikslų, tarp jų – Vincento Dmachauskio, Vladislavo Majeranovskio, Juozapo Marševskio, Aleksandro Strausso, Adomo Šemešio, Alberto Žameto drobių²⁹. Bendraamžių kūrinius rinko ir Pašūsvio dvarą valdęs Zaborskis. Šis Kauno apskrities bajoras dvaro parką papuošė skulptoriaus Antonio Szczygielskio iškaltais gyvū lenkų literatūros klasikų Bolesława Pruso ir Henryko Sienkiewicziaus paminklais, o vaismedžių sode surentė dviaukštį medinį pastatą, kurį pavertė savo rinkinių „muziejumi“³⁰. Antrame „muziejaus“ aukšte svečiams buvo įrengta dirbtuvė. Kazimierz Łasockio liudijimu, Pašūsvyje apsistodavo daugybė dailininkų. 1898 m. jis pats čia praleido mėnesių mėnesius, tapydamas apylinkes ir mėgindamas perteikti skirtingam paros bei metų laikui būdingus šviesos efektus³¹.

Zaborskis, jo paties tvirtinimu, buvo sukaupęs apie du–tris šimtus Bolesłavo Buikos, Adamo Chmielowskio, Stanisłovo Kożenevskio, Józefo Mehofferio, Władysława Przybytniowskio, Jano Stanisławskio, Leono Wyczółkowskio ir kitų to meto tapytojų

28 Žr. Ryszkiewicz 1981: 197–222; Laučkaitė 1999; Баюпа 2015: 165–203 (už galimybę susipažinti su paskutiniu leidiniu, kuriame pristatoma 1915 m. iš Vilniaus į Simbirską išvežta A. Žirkevičiaus kolekcija, straipsnio autorė dėkinga Natalijai Žirkevič-Podlesskich).

29 Korespondencija Tygodnika Ilustrowanego. Wilno, w grudniu 1866 r. *Tygodnik Ilustrowany*. 1867. 380: 3.

30 Krajewska 2013: 312.

31 Kazimierz Łasocki, Pamiętnik, 1949. *INB*. Sygn. rps IV 6484. L. 192–196.

aliejinių paveikslų, pastelių, akvarelių ir piešinių³². Tačiau modernioji dailė sudarė palyginti nedidelę Žemaitijos bajoro kolekcijos dalį. Jo rinkinyje, aprėpusiame apie 20 000 vienetų, vyravo archeologiniai radiniai, lietuvių liaudies dirbiniai, bažnytinio meno objektai, porceliano gaminiai, ginklai ir rankraščiai³³. Anot Pašušvio savininko, jis kaupė viską, kas „istoriška“ ir „tautiška“, kliaudamasis savo intuicija ir svajodamas Vilniuje įsteigi Lietuvos nacionalinį muziejų³⁴.

Panašių paskatų vedami istorinių krašto vertybių ieškojo daugelis Zaborskio amžininkų.

Nors po 1863–1864 m. sukilimo imperinė valdžia uždraudė prekiauti daiktais, pasižyminčiais Abiejų Tautų Respublikos simbolika, privati prekyba vietos senienomis virte virė. XIX a. II pusėje į kolekcionavimo sąjūdį įsitraukė daug vidutinių žemvaldžių, dvasininkų ir laisvųjų profesijų atstovų. Daugelis jų buvo eiliniai mėgėjai. Nemokšišku ypač pagarsėjo prelatas Petras Žilinskis (Piotr Ignacy Żyliński, m. 1887). Šis caro valdžiai lojalus, todėl vietinės visuomenės nemėgstamas dvasiškis, 1866–1883 m. ėjęs Vilniaus vyskupijos administratoriaus pareigas, antikvarinių vertybių aistra užsikrėtė bebaigdamas bažnyčios hierarcho karjerą. Devintojo dešimtmečio pradžioje išvykęs į užsienį taisyti sveikatos, jis prisipirko įvairiausių senienų ir savo namuose įrengė „viso pasaulio retenybių pilną muziejų“³⁵. Žilinskio manija vilniečius glumino. „Dėl didybės prarado protą, savo giminę kildina iš kunigaikščių, o kitas pamišimo punktas – archeologija, supirkinėja įvairius sendaikčius ir už tai moka didelius pinigus“, – Adomui Honorijui Kirkorui į Krokuvą rašė sesuo Teklė³⁶. Žilinskis, kuris, kaip teigta, buvęs mūrininko sūnus ir savo turtus susikrovęs iš pasisavintų tikinčiųjų aukų³⁷, tapo lengvu grobiu vietos prekeiviams. Kirkoro sesers liudijimu, šie jam nešė įvairius niekniekius: sulaužytus bronzos dirbinius, žvakides, prastai nutapytus paveikslus, o kartą netgi įsiūlė aromata išlaikiusių karalienės Jadvygos kvėpalų buteliuką ir juostą su hebrajiškais užrašais, kuri tariamai priklausiusi pačiam žmonijos protėviui Adomui³⁸. Kad Žilinskio rinkinys buvo menkavertis, patvirtina po prelado mirties įvykusios varžytinės: pradinė velionio drabužių, lovos baltinių, baldų, indų, kambarinių gėlių, metalo dirbinių, muzikos instrumentų, ginklų ir antikvarinių vertybių kaina tesiekė 237 rublius³⁹ (palyginimui galima nurodyti, kad

32 Antano Zaborskio 1906 07 04 laiškas iš Pašušvio Mykolui Brenšteiniui. *LVI A. F. 1135. Ap. 6. B. 12. L. 24–27*; Antano Zaborskio 1906 07 15 laiškas iš Pašušvio Vandalinui Šukevičiui. *VNB. Sygn. rps III 2946. L. 214–215.*

33 Antano Zaborskio 1906 05 26 laiškas iš Pašušvio Vandalinui Šukevičiui. *VNB. Sygn. rps III 2946. L. 212–213*; Antano Zaborskio 1906 07 23 laiškas iš Pašušvio Mykolui Brenšteiniui. *LVI A. F. 1135. Ap. 6. B. 12. L. 31–32.*

34 Zaborskis mirė 1907 m. kovo 30 d. Pagal testamentą didžioji dalis jo rinkinių perduota ką tik įsisteigusiai Vilniaus mokslo bičiulių draugijai.

35 Prelato Petro Žilinskio 1883 09 19 (10 01) laiškas iš Vilniaus Adomui Honorijui Kirkorui. *LVI A. F. 1135. Ap. 11. B. 16. L. 76.*

36 Teklės Kirkor 1882 12 24 laiškas iš Vilniaus broliui Adomui Honorijui Kirkorui. Ten pat. B. 6. L. 263v.

37 Małachowicz 1993: 306.

38 Teklės Kirkor [1882] 09 10 laiškas iš Vilniaus broliui. Ten pat. L. 139v.

39 *Вилениский вестник*. 1887 04 16. Nr. 79.

Vilniaus piešimo mokyklos vadovas Ivanas Trutnevas už vieną Rusijos imperatoriaus atvaizdo kopiją gaudavo didesnę atlygį).

XIX a. II pusėje vadinamajame Šiaurės Vakarų krašte susiklosčiusi kolekcionavimo terpė buvo palanki plisti klastotėms. Kita vertus, ši aplinka, kurioje dominavo ribotomis dailės žiniomis ir finansinėmis išgalėmis disponuojantys, tačiau patriotinių polėkių nestokojantys mėgėjai, tapo dėkinga dirva kopijoms. Tautinių relikvijų kultas, viręs tikra pasaulietine religija, skatino susitelkti į kūrinio „siužetą“ ir leido ignoruoti kūrybos kokybės bei originalumo aspektą. Nuo pat pirmųjų XIX a. dešimtmečių vieni labiausiai geidžiamų, todėl dažniausiai dauginamų buvo Tado Kosciuškos ir Adomo Mickevičiaus portretai. Šių romantinių herojų ikonografiją ypač išpopuliarino 1870 m. Vladislavo Proel-Platerio pastangomis Rapersvilyje (Šveicarija) įsteigtas Lenkų muziejus. Svarbiausioje kultūrinėje išeivijos institucijoje sukaupti Kosciuška ir Mickevičiui skirti rinkiniai imponavo tiek Lenkijos, tiek Lietuvos žemių kolekcininkams, tad 1794 m. sukilimo vado ir žymiausio romantizmo poeto atvaizdai tapybinėmis ir grafinėmis kartotėmis sklido po namines istorijos šventoves.

Tarp Kosciuškos atvaizdų daugintojų buvo ir Boleslovas Ruseckas (Bolesław Michał Rusiecki, 1824–1913). Antai 1892 m. privačiu užsakymu jis nutapė garsiojo generolo portretą pagal Lampi drobę⁴⁰. Apskritai Rusecką galima laikyti tipišku kopijų kultūros dailininku. Originali kūryba apėmė tik dalį jo veiklos. Nemažai pastangų tapytojas išeikvojo restauruodamas ir kartodamas svetimus darbus. Ypač intensyviai kopijavo, kai 1858–1861 m. gyveno Romoje. „Lankydamas galerijas vis labiau persiimu noru kopijuoti, nors atrodo, kad būtų geriausia, jei liaučiausi tai daręs“, – prisipažino laiške tėvui⁴¹. Tačiau šedevrų trauka buvo neįveikiama. Daug laiko Ruseckas praleido Vatikano muziejuose, mėgindamas perteikti renesanso meistrų braižą. Svajoto nukopijuoti Rafaelį – „nors vieną galvutę“⁴². Grįžęs į Tėvynę, savo įpročių nekeitė: kopijavo tėvo paveikslus, šv. Kazimiero ir Aušros vartų Dievo Motinos atvaizdus, įvairias religinių siužetų kompozicijas.

Imtis kartočių Rusecką veikiausiai pastūmėjo ne tiek talento trūkumas ar psichologiniai veiksniai (dailininką slėgė tėvo autoritetas), kiek pati meno esmės samprata. Tapytojas buvo įsitikinęs, kad modernioji dailė išgyvena gilų nuopuolį: nūnai niekas nežino, ko ir kaip siekia, visi vaikosi vien išorinių efektų ir asmeninio pripažinimo⁴³. Romoje jis ieškojo pažinčių su retrospektyvios, istoriškos vaizduotės dailininkais, tokiais kaip Nazarėnų grupės narys Johannas Friedrichas Overbeckas (1789–1869) ar senosios tapybos restauravimui atsidavęs Leopoldas Nowotny (m. 1870). Regis, Ruseckas dailę suvokė kaip objektyvią ir universalią

40 Tikriausiai Pranciškaus Ksavero Lampi (Franz Xaver Lampi, 1798–1852). Žr.: Henryko Rumbowicziaus 1892 10 06 laiškas iš Kijevo Boleslovui Ruseckui. *LVA*. F. 1135. Ap. 19. B. 13. L. 98.

41 Boleslovo Rusecko 1859 03 31 laiškas iš Romos tėvui Kanutui Ruseckui. Ten pat. B. 1. L. 86av.

42 Boleslovo Rusecko 1860 06 24 (07 06) laiškas iš Romos tėvui. Ten pat. L. 35v.

43 Boleslovo Rusecko 1859 04 25 (05 07) laiškas iš Romos tėvui. Ten pat. L. 88a.

žmonijos pasiekimų visumą, šiuolaikinį kūrėją įpareigojančią puoselėti sukauptus laimėjimus. Šis paveldas – bendruomeninis turtas. Taip žvelgiant, individualios autoriaus saviraiškos, o kartu ir jo teisių problema darosi mažareikšmė. Vietoj to čia ima veikti kita varomoji jėga: rūpinimasis meno integralumu, jo tvaria raida, o pavyzdžių kartojimas kaip tik ir padeda užtikrinti erdvėje bei laike išsklaidytų vertybių sąryšį ir tęstinumą.

Panašių nuostatų laikėsi daugelis to meto menininkų. Kopijos buvo neatsiejama Kanuto Rusecko, Valentino Vankavičiaus, Jono Zenkevičiaus, Tado Goreckio, Alfredo Römerio, Nikodemo Silvanavičiaus tapybos dalis, o mažesnio kalibro dailininkams jos tapo svarbiausia ar net vienintele kūrybos forma⁴⁴. Neretai savo verte kartotės prilygo originalams. 1855 m. įsteigto Vilniaus senienų muziejaus rinkiniuose būta daug kopijų ir replikų. Paskutiniajame XIX a. dešimtmetyje Vilniuje, Kaune ir Minske pradėjus dažniau rengti dailės parodas, greta originalių kompozicijų visuomenei būdavo pristatomi paveiksai, sukurti pagal vietos ir užsienio tapytojų drobes. Be to, kopijavimą, kaip privalomą, pamatinį dailės įgūdžių ugdymo elementą, diegė bendrojo ir profesinio lavinimo įstaigos⁴⁵. Nepaisant ilgainiui stiprėjusios senųjų piešimo mokymo metodų kritikos, ši pedagoginė praktika liko gaji iki pat Pirmojo pasaulinio karo – ji plačiai taikyta ir Vilniaus piešimo mokykloje.

Paprastai kopijavimo fenomenas laikomas tradicinėse Europos dailės akademijose susiformavusios ikimodernios estetinės paradigmos dėmeniu arba nebrandžios, amatininkui artimos dailininko savimonės simptomu⁴⁶. Tačiau, regis, prasminga kalbėti apie kur kas įvairesnę bei sudėtingesnę reiškinį. XIX a. Lietuvoje tarpusios patriotinės kultūros kontekste kanoninių dailės pavyzdžių kopijavimas dažnai buvo suvokiamas kaip moralinis gestas: jis turėjo ne tik aktualizuoti meno paveldą ir integruoti skirtingų istorinių epochų kultūrą, bet ir prisidėti telkiant visuomenę. Apsisprendimas savąjį tapatumą „ištirpdyti“ kito dailininko žvilgsnyje buvo artimas religinio meno kūrėjo laikysenai. Ši nuostata, priešinga nepriklausomo, suverenaus, savo kūrybą lemiančio menininko pozicijai, leido marginalizuoti autoriaus teisių apsaugos klausimus.

⁴⁴ Žr.: Kliekutė 2018.

⁴⁵ Šis iš praeitų epochų paveldėtas mokymo metodas buvo būdingas visai Rusijos imperijos švietimo sistemai. Kopijavimą, kaip pedagoginę priemonę, ypač išpopuliarino į rusų kalbą išverstas vokiečių dailininko Johanno Danielio Preisslerio (1666–1737) veikalas *Die durch Theorie erfundene Practic oder Gründlich-verfasste Regeln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstler Zeichen-Wercke bestens bedienen kann* (Правила 1795). Minėtas vertinys tapo pirmuoju imperijoje piešimo metodikos vadovėliu. Kopijavimo tradicija buvo tokia visaapimanti ir stipri, kad pradiniai šios srities įgūdžiai būdavo įgyjami dar ikimokykliniame amžiuje. Pavyzdžiui, pasak stojančiųjų į Imperatoriškosios dailės akademijos globojamus Pedagogikos kursus, jie pradėjo piešti ankstyvoje vaikystėje būtent kopijuodami, t. y. mėgdžiodami graviūras, litografijas ir dailės kūrinių reprodukcijas, gausiai publikuojamas iliustruotuose žurnaluose (žr.: Stojančiųjų į Imperatoriškosios dailės akademijos Dailės pedagogikos kursus egzaminų rašiniai tema „Kokioje mokymo įstaigoje aš įgijau bendrąjį išsilavinimą ir kaip aš mokiausi piešti“, 1897 10/11. *RVA*. F. 789. Ap. 17. B. 42).

⁴⁶ Apie kopijas, kaip meno ir amato sinkretizmo apraiškas, plačiau žr.: Janonienė 1996.

Fotografija ir autorystės sampratos krizė

Ir vis dėlto ledai buvo pralaužti. 1874 m. fotografas Juozapas Čechavičius (Józef Czechowicz, 1818–1888), atlikęs visas reikiamas procedūras, gavo oficialų autorystės patvirtinimą dvidešimt penkioms peizažinėms Vilniaus nuotraukoms⁴⁷. Regis, tai – kol kas vienintelis Šiaurės Vakarų krašte žinomas atvejis. Veikiausiai jį galima laikyti ir vienu pirmųjų Rusijos imperijoje, nes po šio įvykio praėjus ketveriems metams įrodinėta, kad šalyje autorinė fotografų teisė neveikia, vadinasi, *de facto* neegzistuoja⁴⁸.

Neatsitiktinai pirmasis, suskubęs apsaugoti savo teises, buvo ne tapytojas ar skulptorius, o menininkas, praktikavęs mechaninę vaizdų gamybą ir nuolatos susidūręs su masiniu jų dauginimu. Kaip tik tuo metu sparti šviesoraščio technologijos pažanga ėmė kelti vis daugiau juridinių keblumų. Cenzūros nuostatuose įtvirtinta dailės kūrinio, kaip unikalios rankų darbo produkto, samprata nebeatitiko realybės. Antai pasitelkus fotografines priemones kopijuoti svetimus kūrinius tiek tiesiogiai, tiek keičiant jų mastelį tapo nepaprastai lengva – anot teisės ekspertų, fotografija nutrynė ribą tarp nusikalstamos mechaniškos kontrafakcijos ir legalios, nes kūrybos požymių turinčios, manualinės kartotės⁴⁹. Kita vertus, autorių teisės žinovus vis labiau trikdė sunkumai, išskylantys mėginant apibrėžti pačios fotografijos esmę.

1857 m. Cenzūros nuostatų redakcijoje fotografija buvo paminėta tarp kitų dailės šakų nedetalizuojant jos juridinio statuso. Tačiau nuo 7–8-ojo dešimtmečio imta diskutuoti, ar galima fotografų produkciją vertinti pagal autorinės kūrybos kriterijus. Pasak vieno, fotografijoje neabejotinai esama menui būdingo originalumo, kuris atsiskleidžia vaizdo kompozicijoje, apšvietime ir detalėse. Nėgana to, vertinant fotografų autorystę, reikia žvelgti kompleksiai, siekiant aprėpti autoriaus darbo visumą nuo įamžinamo objekto pasirinkimo iki galutinio atspaudos⁵⁰. Be abejo, tarp fotografų apstu amatininkų, mechanikai atliekančių užduotis, bet juk tokių netrūksta ir tarp rašytojų bei dailininkų, tačiau pastarųjų negabumas neeliminuoja jų autorinių teisių. Apskritai meniškumas nėra juridinė kategorija, nes jokia teisės ar valdžios institucija nepajėgi atskirti gero ir prasto meno⁵¹.

Kitų vertintojų nuomone, fotografo darbas apsiriboja vien technika: čia viską atlieka aparatas, mechanškai užfiksuoja tai, kas objektyviai jau egzistuoja tikrovėje. Taigi

47 Čechavičius į Imperatoriškąją dailės akademiją nusiuntė 25 Vilniaus vaizdus, kiekvieno po du egzempliorius, kartu su Vilniaus jungtinių baudžiamojo ir civilinio teismo rūmų patvirtintu išrašu, kad šie kūriniai įrašyti į teismo registracijos knygą ir yra meninė autoriaus nuosavybė. Savo kreipimesi fotografas rašė: „Pagal 1857 m. įstatymų redakcijos IV [skyriuje pateiktų] cenzūros nuostatų VII dalies ketvirtojo skirsnio 322 str[aipsnį] turiu garbės nuolankiai prašyti Imperatoriškąją Dailės Akademiją iš savo pusės duoti atitinkamą potvarkį dėl teigiamo mano meninės [nuosavybės] patvirtinimo tam, kad aferistai, norintys pasipelniti iš svetimo darbo, negalėtų mano piešinių kopijuoti nei tokiu, nei sumažintu pavidalu“ (Juozapo Čechavičiaus prašymas Sankt Peterburgo Imperatoriškajai dailės akademijai dėl nuosavybės teisių į meno kūrinius patvirtinimo, 1874 03 14. *RVA*. F. 789. Ap. 9 (1874 m.). B. 75. L. 1).

48 Панкевич 1878: 56.

49 Spasowicz 1874: 60, 77.

50 Рейн 1912: 15.

51 Spasowicz 1874: 82–83.

šiam darbe nėra jokios asmeninės invencijos, o kartu – individualios kūrybinės vertės, kurią gina autorių teisė⁵². Fotografija esanti greičiau verslas nei menas, todėl galima reguliuoti tik su ja susijusius komercinius santykius. „Fotografui reikalingas įgudimas dar nesuteikia pagrindo fotografiją prilyginti meninei veiklai, kurios esmę sudaro ne mokėjimas ir įgūdžiai, o idėjų ir vaizdų išraiška linijomis, apybraižomis ir spalvomis. Geras nuotraukos atlikimas tiek pat mažai ją priartina prie meno objektų, kiek meniškos fabrikinės gamybos baldai fabrikantą paverčia tikru dailininku“, – teigė Sankt Peterburgo advokatas, būsimas Vytauto Didžiojo universiteto profesorius Simonas Beliackinas (Семён Беляцкий, 1874–1844)⁵³.

Tačiau tuo metu, kai Beliackinas ir kiti jam artimų pažiūrų teisininkai vis dar kvestionavo fotografo autorystę, ši meno šaka jau buvo įtraukta į naują įstatymą. Po ilgų svarstymų 1911 m. Valstybės Taryba patvirtino gerokai redaguotą ir papildytą Autorių teisės reglamentą (*Положение об авторском праве*). Jį parengti pirmiausia paskatino tarptautinės bendruomenės spaudimas: Vokietija, Prancūzija ir Austrija reikalavo įstatymiškai sunorminti užsienio literatūros ir mokslo veikalų vertimą, kuris Rusijoje, pasibaigus sutarčių su Belgija ir Prancūzija terminui, nebuvo reglamentuojamas⁵⁴. Šiame įstatyme greta naujų rašytinės produkcijos sklaidos normatyvų didžiausia naujove tapo šeštasis skyrius, juridškai apibrėžiantis fotografiją, heliograviūrą bei kitą šviesos poveikiu paremtą spaudos techniką.

Naujajame dokumente buvo pripažinta išimtinė fotografo teisė bet kuriuo būdu dauginti savo kūrinius. Autoriaus teisių galiojimui nustatytas 10 metų laikotarpis nuo pirmojo nuotraukos atspausdinimo galėjo būti pratęstas iki 25 metų, jei fotografiniai kūriniai išleidžiami kaip rinkiniai arba serijos, turinčios savarankišką meninę, istorinę ar mokslinę vertę. Jei tokie atvaizdai tampa rašytinio veikalo dalimi, jiems taikomi literatūros kūrinių apsaugos principai, t. y. nuosavybės monopolis įsigali visam autoriaus gyvenimo tarpsniui ir 50 metų po fotografo mirties kaip jo teisių paveldėtojų privilegija. Fotografinių kūrinių leista be apribojimų kopijuoti asmeninėms reikmėms, eksponuoti parodoje, kaip iliustraciją publikuoti mokslo ar mokomajame leidinyje, reprodukuoti pramonės ir amatų gaminiuose. Bene svarbiausia tai, kad 1911 m. reglamentas supaprastino autoriaus teisių įtvirtinimo procedūrą: nuo šiol užteko ant kiekvieno nuotraukos egzemplioriaus pažymėti gamintojo vardą, adresą ir atspaudo datą. Ši biurokratinės ir finansinės kliūtis panaikinus korektūra daugybei fotografų leido laisvai naudotis savo autorinėmis teisėmis⁵⁵.

52 Панкевич 1878: 55–56.

53 Беляцкий 1912: 92–93.

54 Plačiau žr.: Займовский 1911.

55 Rusijos imperijoje autorystės patvirtinimo formalumai panaikinti palyginti vėlai. Viena pirmųjų valstybių, atsisakiusių sudėtingos kūrinio registracijos, buvo Vokietija. 1870 m. Šiaurės Vokietijos sąjunga priėmė naują autorių teisių reglamentą, kuris nuo 1872 m. įsigaliojo visose suvienytose vokiečių žemėse. Šis įstatymas įtvirtino autorystės prezumpciją, t. y. nuostata, kad iki tol, kol nepateikiama priešingų įrodymų, autoriumi sutartinau pripažįstamas kūrinyje nurodytas asmuo (žr.: Górnicki 2013: 138–139).

Nors fotografija daugeliu atžvilgių buvo prilyginta dailei, kai kurie šių sričių reglamento punktai skyrėsi. Palyginti su literatūra, muzika ir daile, šviesoraščio kūrinių apsaugos laikotarpis buvo gerokai trumpesnis. Nustatydami autorių teisių galiojimo laiką, naujojo dokumento rengėjai vadovavosi įsitikinimu, kad „[f]otografijos kūrinys, nesvarbu, koks meniškasis jis būtų, neišgali perteikti tokio [menininko] asmenybės įspaudo, kokį sugeba perteikti, pav[yzdžiui], tapyba“⁵⁶. Be to, atsižvelgta į tarptautinę praktiką, skyrusią unikalius ir tiražuojamus, t. y. pramonės gaminiams artimus, kūrinius. Pagal šiai praktikai būdingą logiką, kuo objektas intensyviau dauginamas, tuo greičiau jis psichologiškai nusidėvi ir ekonomiškai išsieikvoja, vadinasi, turi trumpėti ir jo autoriaus teisių veikimo terminas. Tuo metu daugelyje šalių fotografo monopolio laikotarpis buvo trumpas: Vengrijoje, Danijoje, Norvegijoje, Suomijoje, Švedijoje ir Šveicarijoje jis apėmė tik penkerius, o Austrijoje ir Vokietijoje – dešimt metų nuo atspaudų publikavimo arba neigatyvo pagaminimo. Taigi Europos kontekste naujasis Rusijos imperijos įstatymas atrodė fotografams itin palankus, nors jiems teises pripažino siauresnės apimties nei tradicinių šakų dailininkams.

Pastarąjį aspektą taip pat liudija reglamento straipsniai, skirtingai apibrėžiantys dailininko ir fotografo santykius su užsakovu. Antai fotografijai buvo pritaikyta senoji nuostata, pagal kurią visos teisės į bet kokią užsąkurtą darbą pereina kūrinių užsąkurtam ir apmokėjusiam asmeniui. O dailininko disponavimo savo kūrinių ribos išsiplėtė: nuo šiol jos neapėmė tik pagal užsąkurtą sukurtų portretinių atvaizdų, kuriuos kartoti, eksponuoti ir publikuoti išimtinę galimybę turėjo portrete pavaizduotas asmuo arba jo teisių paveldėtojai.

Nors ir įtvirtinęs požiūrį į fotografiją kaip žemesnės rūšies meną, 1911 m. priimtas Autorių teisės reglamentas buvo palyginti pažangus. Pažymėtina, kad jis išplėtė autorystės idėją, apimdamas ne tik senąsias meno šakas, bet ir industrinei visuomenei būdingas kūrybos sritis bei medijas – neįtraukti liko tik formavimosi laikotarpį išgyvenęs dizainas ir kinas. Kad ir nepripažindamas autorinio meniškų buitinių dirbinių pobūdžio, autorių teisės įstatymas buvo atviras taikomajai dailei, nes amatininkams ir fabrikų bei manufaktūrų dailininkams leido nevaržomai semtis motyvų iš tapybos, skulptūros, grafikos ir fotografijos aruodų. Tačiau svarbiausia tai, kad naujasis dokumentas svariai prisidėjo formuojant modernią intelektualinę nuosavybės sampratą. Jame ryškėja tendencija dailės kūrinius traktuoti pirmiausia kaip nematerialias teisineis vertybes, t. y. kaip individualios kūrybinės veiklos apraiškas, nepriklausomai nuo jų estetinės vertės ir medžiaginės laikmenos tam tikra forma perteikiančias apibrėžtą intelektualinį turinį. 1911 m. Autorių teisės reglamento šiuolaikiškumą įrodo faktas, kad šis juridinis aktas be jokių svarbesnių pakeitimų buvo pritaikytas pirmojoje Lietuvos Respublikoje: išverstas į lietuvių kalbą jis

⁵⁶ Канторович 1911: 170.

galiojo iki pat 1940 metų. Kita vertus, tai, kad nepriklausomoje Lietuvoje nemėginta parengti naujo, originalaus teisinių normų rinkinio, rodo, kad ir tuomet autorių teisės klausimai anaip tol nebuvo suvokiami kaip pirmacilės reikšmės dalykas – jie ir toliau liko paraštiniai, nesulaukdami didesnio valstybės, visuomenės ir net pačių menininkų dėmesio.

Išvados

Lietuvoje autorių teisės reglamentas įsigaliojo po to, kai 1840 m. buvo panaikintas III Lietuvos Statutas ir įvesti Rusijos imperijos įstatymai. 1846 ir 1857 m. reglamento redakcijose dominavo dailės kūrinio, kaip rankų darbu sukurto unikalaus medžiaginio produkto, samprata. Būtent taip interpretuojamas dailės kūrinys tapo autorių teisės objektu ir buvo priešinamas mechaninėmis priemonėmis tiražuojamiems masiniams gaminiams, pagal anuometinį įsitikinimą, neturintiems individualios autorystės požymių. Tačiau vaizdo kūrimo ir reprodukavimo technologijų bei meno rinkos raida privertė koreguoti juridinius (kartu ir estetinius) kriterijus. Šiame procese ypač svarbų vaidmenį atliko fotografija, sujaukusi tradicinę rūšinę meno klasifikaciją ir senąsias vertybines priešpriešas. Todėl 1911 m. patvirtinta nauja įstatymo redakcija jau buvo gerokai labiau sutelkta į dailės kūrinį kaip intelektinę vertybę. Tarp 1846 ir 1911 metų įvyko ir kita svarbi slinktis, liudijusi apie Rusijos imperijos teisinės sistemos modernizaciją: persiorientuota nuo cenzūros tikslams pajungtos ir griežtu biurokratišku reglamentavimu pagrįstos autorių teisės prie juridinio modelio, kuriame vyrauja menininkų interesų apsaugos klausimai.

Autorių teisės reglamentas įtvirtino individualios meninės išradybos viršenybę reprodukcinės veiklos atžvilgiu, sudarydamas prielaidas visuomenės kūrybiškumui skleistis. Tačiau Lietuvoje jis neveikė. Tai, kad autorių teisės čia egzistavo tik popieriuje, daugiausia lėmė suvaržyta dailės kūrinių reprodukcijų gamyba, neišplėtota, archajiškas formas išlaikiusi vietinė meno kūrinių rinka ir retrospektyvi, į praeities autoritetus orientuota kultūros terpė. Šios aplinkybės trukdė formuoti moderniam dailininko mentalitetui. Todėl iki pat XIX a. paskutiniojo dešimtmečio asmeniųjų laisvių ir teisių idėja daugiausia reiškėsi kaip nedrąsus abstrakčių apmąstymų leitmotyvas, o tikrovėje vyravo atsidavimas bendruomeniniams idealams, skatinęs atsisakyti individualios invencijos ir pasišvęsti kanoninių kūrinių kartotėms. Mėnėtas Čechavičiaus kreipimasis į Imperatoriškąją dailės akademiją – vienintelis menininko teisių gynimo atvejis, kurį pavyko nustatyti. Simptomiška, kad pirmasis, ėmėsis teisiškai ginti savo meninę nuosavybę, buvo asmuo, susijęs su mechanine tiražinių vaizdų gamyba, t. y. sritimi, kurioje veikė kontrafakciją skatinę komercinės konkurencijos dėsniai.

Lietuvos istoriografijoje naujausiųjų laikų dailininkų mentaliteto modernėjimo trajektorijos paprastai nagrinėjamos estетinių (dažniausiai vakarietišku) teorijų

ir politinių (dažniausiai destruktivių) veiksmų perspektyvoje. Šiame straipsnyje mėginau parodyti, kad ne mažesnę įtaką autoriaus savivokai darė sąlygos, kurias apibrėžė meno rinka, dauginimo technologijos ir teisė. Atlikta analizė leidžia pratęsti ir perfrazuoti minėtą Foucault mintį apie rašytojo autorystės sąsają su baumės paradigma. Galima teigti, kad modernus autorystės institutas iš esmės įsigalioja tada, kai autorius tampa viešu ir savarankišku rinkos subjektu. Taigi peršasi išvada, kad autorystės samprata paremta paradoksu: ji apeliuoja į asmeninę menininko vaizduotę ir individualią kūrybą, tačiau susiklosto ir funkcionuoja veikiamą bendrų, objektyvių komercinių mechanizmų.

Gauta 2018 11 20
Priimta 2018 11 29

Santrumpos

LVIA – Lietuvos valstybės istorijos archyvas

RVIA – Rusijos valstybinis istorijos archyvas (Sankt Peterburgas)

VNB – Varšuvos nacionalinė biblioteka

Publikuoti šaltiniai ir literatūra

1. Biron, L. Creative work and communicative norms. Perspectives from legal philosophy. *The Work of Authorship*. Ed. M. Van Echoud. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014: 19–44.
2. Dolata, T. *Prawo własności intelektualnej w Królestwie Polskim (1815–1915)*. Wrocław: Prawicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, 2017.
3. Ferenc-Szydelko, E. *Prawo autorskie na ziemiach polskich do 1926 roku*. Kraków: Zakamycze, 2000.
4. Foote, I. P. Counter-censorship: authors v. censors in nineteenth-century Russia. *Oxford Slavonic Papers*. New series. 1994. XXVII: 62–105.
5. Górnicki, L. *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*. Wrocław: Prawicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa, 2013.
6. Janonienė, R. Lietuvos romantizmo dailės teorijos bruožai. *Europos dailė: lietuviškieji variantai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1994: 213–226.
7. Janonienė, R. Dailininkai ir amatininkai: XIX amžiaus Lietuvos skulptūra. *Menotyra*. 1996. 1: 18–24.
8. Klietkutė, J. Apie XIX a. I pusės tapytoją Rožę Parčevskytę: biografijos ir kūrybos fragmentai. *Menotyra*. 2018. 25(1): 56–72.
9. Korespondencja Tygodnika Illustrowanego. Wilno, w grudniu 1866 r. *Tygodnik Illustrowany*. 1867. 380: 3.
10. Krajewska, M. Antoni Zaborski and his collector's passion. *Lietuvos archeologija*. 2013. 39: 309–342.
11. *Kurjer Wileński*. 1862 04 27. Nr. 33; 1862 05 15. Nr. 38.
12. Laučkaitė, L. Privachios meno kolekcijos XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje Vilniuje. *Menotyra*. 1999. 1(14): 27–35.
13. Locke, J. *Esė apie tikrąją pilietinės valdžios kilmę, apimtį ir tikslą (Antras traktatas apie valdžią)*. Iš anglų k. vertė ir įvodinį straipsnį parašė A. Degutis. Vilnius: Mintis, 1992.
14. Małachowicz, E. *Cmentarz na Rosie w Wilnie*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1993.
15. Mizaras, V. *Autorijų teisė*. T. 1. Vilnius: Justitia, 2008.
16. Paluišytė, A. Dailininko identitetas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje. *Menotyra*. 1999. 4(17): 19–26.

17. Papaurėlytė, A. Autoriaus teisės tarpukario Lietuvoje. *Bibliografija 2000*. 2001: 52–56.
18. Pravilova, E. *A Public Empire: Property and the Quest for the Common Good in Imperial Russia*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014.
19. *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*. Eds. L. Bently, R. Deazly, M. Kretschmer. Open Book Publishers, 2010.
20. Ryszkiewicz, A. *Kolekcjonerzy i miłośnicy*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.
21. Spasowicz, Wł. *Prawa autorskie i kontrefakcja*. Przetłóżył z rosyjskiego J. M. Kamiński. Warszawa: nakładem Redakcyi Biblioteki Umiejętności Prawnych, 1874.
22. Vaišvilaitė, I. Kopijavimo ir pavyzdžio problema XVII a. Lietuvos daileje. Kelios pastabos apie XVII a. Lietuvos meninę sąmonę. *Menotyra*. 1988. 16: 19–25.
23. Vansevicius, S. Autorinė teisė pagal Lietuvoje galiojusius carinės Rusijos civilinius įstatymus. *Teisė*. 2001. 38: 114–121.
24. *Адрес-календарь города Вильны*. Вильна: издал Х. Б. Грац, 1892.
25. Баюра, А. *Художественное коллекционирование в Сибирской губернии. Конец XVIII – начало XX века. Собиратели, мастера, хронисты*. Ульяновск: Издательство „Корпорация технологий продвижения“, 2015.
26. Беляцкий, С. *Новое авторское право в его основных принципах*. Санкт-Петербург: Издание Юридического книжного склада „Право“, 1912.
27. *Виленский вестник*. 1887 04 03. Nr. 72; 1887 04 16. Nr. 79; 1890 01 24. Nr. 18; 1895 11 23. Nr. 253.
28. Займовский, С. *Авторское право*. Москва: Книгоиздательство „Фемида“, 1911.
29. Канторович, Я. *Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения*. Санкт-Петербург: Издание Юридического книжного склада „Право“, 1911.
30. Мацнева, Н. К истории развития института авторского права в России. *Право и информация: вопросы теории и практики*. Санкт-Петербург: Президентская библиотека, 2015: 138–143.
31. Панкевич, А. *Объект авторского права*. Одесса: Тип. Ульриха и Шульце, 1878.
32. Прейслер, И. Д. *Основательные правила или Краткое руководство к рисовальному искусству*. Т. 1–3. St. Petersburg: Gedr. bey der Kayserl. Acad. der Wissenschaften, 1795.
33. Рейн, Ф. *Авторское право на фотографические снимки, производимые членами ученых и просветительных обществ в области научной фотографии*. Житомир: Электрическая типография насл. М. Дененмана, 1912.
34. Устав цензурный. Глава седьмая. О правах собственности на произведения наук, словесности, художеств и искусств. *Свод законов Российской империи издания 1857 года*. Т. 14: *Уставы о паспортах, о предупреждении преступлений, о цензуре, о содержащихся под стражею, и о ссыльных*. Санкт-Петербург: Типография Второго отделения собственной Его Императорского Величия канцелярии, 1857: 49–62.

Jolita Mulevičiūtė

To whom does art belong? On the origins of copyright law in Lithuania

Summary

In Lithuania, the history of copyright started with the abolishment of the Third Lithuanian Statute in 1840 and the establishment of Russia's legal system. Introduced in 1828 as the rules on literary property, Russian copyright regulations were extended to cover music and visual art in 1845 and 1846, with further revisions following in 1857. The concept of fine art established in the copyright statute of 1857 was based on the image of an artwork as a unique manual product that was different from a mechanical reproduction devoid of any traces of authorship. The development of the art market and the progress of the image-making technologies, however, forced Russian legislators to adjust their legal criteria. The role played by photography was central in the process. The new visual medium overturned old assessments that were grounded in traditional opposition between unique and mass production. Thus, the copyright statute of 1911 was much more focused on artworks as intellectual values rather than tangible things.

The Russian copyright rules entrenched the supremacy of inventive personal creativity over the copying and multiplication of art objects. However, in Lithuania, the law for protecting the rights of artists remained unenforced. The principal causes of the law's ineffectiveness were rooted in the archaic forms of local art market and the conservative features of regional culture. This is why during the nineteenth century the idea of individual rights and the call for personal artistic freedom was manifested only on a theoretical level, while in practice the commitment to the common interests and retrospective ideals prevailed, encouraging Lithuanian painters and sculptors to replicate canonical works. The only known case of protecting personal intellectual property was related not to traditional fine art but to photography. In 1874, a Vilnius-based photographer Józef Czechowicz applied to the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg and received an official confirmation of authorship for twenty-five of his photographic prints. It was an extraordinary event not only in Lithuanian provinces but also throughout the Russian Empire. Not coincidentally, the first attempt to appeal to the copyright law was made by an artist representing new visual media and working in the field closely connected to the sphere of technical reproduction and commerce.

The copyright statute of 1911 was a relatively progressive legal act. After 1918, it was translated into Lithuanian and remained in effect until 1940, i.e. during the entire existence of the Republic of Lithuania. The fact that the government of a young independent state didn't try to draft its own original copyright rules testifies not only to the progressiveness of the imperial document but also to the insignificance of the questions concerning authorship, intellectual property and artistic rights in the interwar period.

KEYWORDS: copyright, intellectual property, censorship, art market, art collecting, copying, mechanical reproduction, photography