

Захаров Юрий Константинович

50 ТЕЗИСОВ Э. КУРТА О МЕЛОДИИ, ГАРМОНИИ И ЭНЕРГИИ ТОНОВ

В статье содержится аналитическое изложение взглядов Эрнста Курта на сущность мелодии в её соотношении с гармонией. Изложение выполнено в форме пятидесяти тезисов. Тезисы выстроены в логической последовательности, что позволяет сформировать целостную картину музыкально-теоретических представлений Курта. Обсуждается возможность включения взглядов Курта в современное музыковедение. Особое внимание уделено проблеме приложимости понятий "потенциальная" и "кинетическая энергия" к музыке, что может оказаться актуальным для исследования закономерностей тональной мелодии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/4-3/12.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. III. С. 55-59. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/4-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 781.43

Искусствоведение

В статье содержится аналитическое изложение взглядов Эрнста Курта на сущность мелодии в её соотношении с гармонией. Изложение выполнено в форме пятидесяти тезисов. Тезисы выстроены в логической последовательности, что позволяет сформировать целостную картину музыкально-теоретических представлений Курта. Обсуждается возможность включения взглядов Курта в современное музыковедение. Особое внимание уделено проблеме приложимости понятий «потенциальная» и «кинетическая энергия» к музыке, что может оказаться актуальным для исследования закономерностей тональной мелодии.

Ключевые слова и фразы: Э. Курт; мелодия и гармония; линейность; энергия в музыке; природа гармонической функциональности.

Захаров Юрий Константинович, к. искусствоведения, доцент
Академия хорового искусства им. В. С. Попова, г. Москва
n-station@rambler.ru

50 ТЕЗИСОВ Э. КУРТА О МЕЛОДИИ, ГАРМОНИИ И ЭНЕРГИИ ТОНОВ[©]

Труды швейцарского музыковеда Э. Курта (1886-1946) получили известность в нашей стране благодаря усилиям молодого Бориса Асафьева, который познакомился с ними в 1924 году. В 1931 году под редакцией Асафьева в СССР был издан капитальный труд Курта «Основы линейного контрапункта» [3]. Более обширному куртовскому исследованию о гармонии оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера [4] пришлось ждать своего перевода на русский до 1975 года.

Большую часть названных трудов составляет музыкально-теоретический анализ конкретных примеров из музыки И. С. Баха и Р. Вагнера соответственно. Однако в начальных разделах обеих книг Курт излагает свои взгляды на *сущность* мелодии и гармонии, фактически создавая самостоятельное и оригинальное теоретическое учение. В настоящей статье осуществлена попытка систематизированного аналитического изложения этих взглядов.

50 тезисов

1. Мелодия есть «поток силы, струящейся через тоны и связующей их» [3, с. 37] между собой.
2. Мы не просто слышим мелодическую линию, но *изживаем* этот поток движущихся в мелодии сил.
3. Состояние напряжения имманентно отдельным тонам мелодической линии. Даже в единичном тоне, выделенном из мелодии, сокрыто напряжение, готовое вылиться в дальнейшее движение. Звук мелодии – носитель определённой *энергии*.
4. Это подтверждается и тем фактом, что повышенные ступени бессознательно интонируются с восходящей направленностью, а пониженные – с нисходящей.
5. Состояние напряжения, правящее процессом мелодического становления и насыщающее его отдельные тоны, называется *кинетическая энергия* тонов. «Она подобна силе, заключённой в движущемся теле до тех пор, пока не иссякнет первоначальная энергия, возбудившая движение» [Там же, с. 42].
6. Мелодическое становление состоит из целостных участков, внутри которых царит единство напряжения, «как бы одно дыхание, в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается» [Там же, с. 48]. Такой участок называется *единство фазы движения*. Его можно понимать и как фразу, и как более крупное мелодическое образование, где «дыхание не прерывается», и энергия не приходит к нулю.
7. Неисчерпанная кинетическая энергия фазы движения образует *линейно-мелодический диссонанс* и отдаляет ощущение конца мелодического построения.
8. Мельчайшие *единства фазы движения* суть мотивы. На протяжении всего произведения один и тот же мотив представляет собой движение, отличающееся особым, свойственным только ему качеством.
9. Своеобразие мотива заключается в особом рисунке игры напряжений. Поэтому в ходе мотивной работы допускается смена величины отдельных интервалов мотива, в том числе высотная инверсия.
10. Сила движения заложена в мелодии уже тогда, когда ещё не ощущается пульсация ритма. Напротив, сам ритм оказывается одним из проявлений кинетических напряжений, движущих мелодию и воплощающихся в ней.
11. Скачок в мелодии есть не просто соединение двух высотно разнесённых точек, но воплощение особого кинетического импульса, когда большая энергия выделяется за малый промежуток времени.
12. Группетто, морденты, трели и иные украшения также суть не что иное, как объединение тонов в одном – специфичном для каждой из фигур – движении. В частности, группетто есть выражение ощущения разбега перед большим скачком.
13. Смысл мелодии до некоторой степени яснее проступал в *невмах*, выразивших, хотя и примитивно, ощущение энергии восходящего или нисходящего движения.
14. Наиболее острое кинетическое напряжение скапливается во *вводных тонах*. Разрешение вводного тона – разряд напряжения. На обыгрывании или оттяжке этого разрешения построен эффект трелей на вводных тонах или предъёмов.

15. Простейшая форма тонально организованной мелодики – *мажорная гамма* – представляет собой замкнутую *фазу движения*. Сущность гаммы – движение, направленное к её верхней границе.

16. Мажор первичен в сравнении с минором, так как гармоническое обоснование строения мажорного звукоряда¹ находится в согласии с линейной энергией устремлённости к верхнему основному тону.

17. Мажорная гамма состоит из двух одинаковых тетрахордов (1→4 и 5→8), благодаря чему 4-я ступень образует по отношению к единству фазы движения гаммы промежуточную цель. «5» относится к «8» как «1» к «4».

18. В миноре благодаря энергии вводного тона появляется мажорная доминанта.

19. При движении вверх используется *мелодическая*, а не натуральная минорная гамма – это происходит для достижения более острой направленности к верхней границе.

20. В *гармонической* минорной гамме кинетическая энергия в восходящем движении обостряется за счёт полутона (вводного тона) перед первой ступенью, а в нисходящем – за счёт полутона перед пятой ступенью.

21. В нисходящей гамме стремление к тонике возникает из подсознательного ощущения тяжести, которую мы проецируем на тоны. При этом происходит разряд напряжения.

22. Всякая мелодическая *хроматика* вызывает ощущение повышенной кинетической энергии.

23. В нашем ощущении воспринимаемые слухом впечатления уплотняются в кажущуюся осязаемость «звуковой материи». Это называется *объективация тонов*. Тон представляется нам как нечто осязаемое, пробегающее определённое пространство.

24. Интервал (двузвучие) обладает большей плотностью, чем тон; тяжесть интервала ощущается интенсивнее, чем тяжесть тона.

25. Ощущение массы ещё более усиливается в аккорде.

26. *Гармония* – это сила сцепления между тонами. Между тонами существует сила тяготения, принуждающая их к скреплению в консонантное образование – прежде всего, в консонирующее трезвучие.

27. Та же сила вызывает и дальнейшее «вертикальное собирание» тонов в консонантное единство, что приводит к образованию неальтерированных диссонансирующих аккордов – септ-, нон-, ундецимаккордов. Они строятся по принципу добавления или наслаивания терций. Добавление каждого нового звука увеличивает «тяжесть» аккорда и его потенциальную энергию.

28. Ощущение тяжести в добавляемом тоне (септима, нона, ундецима) вызывает стремление к продолжению его движения в нисходящем направлении, что и требует нисходящего разрешения.

29. Диссонансирующее воздействие кварты (от баса) объясняется тем, что мы слышим её как ундециму (пятый терцовый слой над басом), т.е. как очень напряжённый и «тяжёлый» тон, который стремится к нисходящему разрешению.

30. Состояние покоя в консонирующем трезвучии есть следствие достижения равновесия между силами, которые «движут» тонами. Т.о., трезвучие – не первоначальное состояние покоя, а форма уравновешивания сил.

31. Абсолютная, свободная от участия гармонии мелодика немислима. Но источник у мелодики и гармонии – различный. Линия не произошла из первичного скрытого гармонического начала; напротив, правильное осознание линий позволяет найти в их сочетании гармонический смысл.

32. *Мелодия* есть линейный поток сил, *гармония* – сила сцепления между тонами, которая оказывает уравновешивающее воздействие на линии.

33. Каждый тон, заимствующий силу из линейной связи движения, переносит эту силу в аккорды, в которые попадает. Кинетическая энергия тонов, составивших аккорд, переносится на его звучность в целом.

34. В аккорде возникает «сдерживаемая сила напряжения» – *потенциальная энергия*. Аккорд как спаянное единство – носитель энергии. Мелодия – струящаяся сила, гармония – задерживаемая сила.

35. Единичный тон может быть носителем различных, даже разнонаправленных энергий – в одно и то же время быть основным тоном и задержанием, сочетать восходящую и нисходящую направленность потенциальных напряжений.

36. Поскольку мелодическая хроматика приводит к усилению кинетической энергии, всякая альтерация в аккорде (будучи результатом мелодической хроматики) умножает его потенциальную энергию. Поэтому все альтерированные аккорды трактуются и слышатся как диссонансы.

37. Помимо энергии, передаваемой от линий, аккордам присуща и энергия, не обусловленная мелодическим голосоведением. Эта энергия более слабая.

38. Например, во всяком мажорном трезвучии заключено напряжение, идущее от возможной трактовки его терцового тона как вводного звука. Реально вводный тон входит в доминантовое трезвучие, обостряя его стремление к тонике. Кинетическая энергия вводного тона (обусловленная гаммой как единством фазы движения) укрупняется и переводится в потенциальную энергию большой терции или мажорного трезвучия за счёт силы сцепления, возникающей между вводным тоном и пятой ступенью.

39. Полученная таким образом сила напряжения или потенциальная энергия действует не только в доминантовом, но и в любом мажорном трезвучии, даже вне тонального контекста.

40. Того же происхождения потенциальная энергия присуща и большой терции самой по себе. В результате верхний звук тонической терции тяготеет в IV ступень, что обуславливает распад мажорной гаммы на два тетрахорда (оба Курт называет «доминантовыми»).

¹ 1-я, 3-я и 5-я ступени – проявления *натурального трезвучия*, а остальные ступени избираются из возможных хроматических тонов благодаря тому, что принадлежат субдоминантовому и доминантовому трезвучиям, находящимся в простейшем отношении к тоническому.

41. Вводнотоновое ощущение верхнего звука большой терции сообщает восходящему скачку на кварту характер свершения, определённости.

42. Большая терция содержит скрытое напряжение – некоторую долю силы, разлагающей аккорд, выводящей его из неподвижности. Мажорное трезвучие как начальный аккорд благодаря этой силе как раз и может стать исходной точкой гармонического движения.

43. Энергия большой терции становится весьма заметной при составлении трезвучия из двух больших терций. Эта энергия в таком случае умножается и разлагает получившийся аккорд (увеличенное трезвучие).

44. Поскольку каждый мажорный аккорд благодаря энергии вводного тона хочет стать доминантой, он есть не абсолютный покой, но содержит силу, направленную вниз по квинтовому кругу. Мажорному ладу свойственна тенденция развития в сторону субдоминанты.

45. Тоника занимает равновесное положение между энергией, направленной от V к I и от I к IV. Чтобы обрести устойчивость, мажорное трезвучие должно (в противовес стремления к субдоминанте) иметь над собой доминанту. Этим и объясняется наличие в заключительных каденциях как субдоминанты, так и обязательно доминанты над тоникой – благодаря действию доминанты первое из отношений (V к I) обретает перевес.

46. Не только в доминантах, но и в гармонических функциях вообще их связь с тоникой основана на скрытых потенциальных энергиях.

47. **Мажорное и минорное трезвучия.** Потенциальная энергия мажорного трезвучия исходит от энергии большой терции, верхний звук которой, вобрав в себя кинетическую энергию вводного тона, обладает силой напряжения, влекущей его вверх. Минорное трезвучие бессознательно соотносится нами с мажорным («натуральным»), вследствие чего терцовый тон минорного трезвучия кажется хроматически изменённым, пониженным терцовым тоном мажорного. В результате возникает сила напряжения, направленная вниз.

48. В эпоху романтизма происходит мощное усиление всех энергетических напряжений в музыке. Потенциальные энергии обретают значительный перевес над кинетическими (см. об этом: [4, с. 41-42]).

49. Классицизм ищет в феномене музыкального тона фундамент, романтизм – стремление, поэтому в классицизме присутствует склонность рассматривать звук как основной тон, в романтизме – как вводный тон, устремлённый к дальнейшему переходу [Там же, с. 43].

50. «Преодоление классического принципа симметрии основывается на вновь обрётённом перевесе кинетической энергии над акцентной схемой, которая в классицизме ставила мелодию в зависимость от себя» [Там же, с. 413]. В эпоху романтизма энергии движения управляют мелодией почти непосредственно, как бы минуя эту «акцентную схему», что, разумеется, не означает понижения роли ритма или отсутствия ритмически-определённых мотивов. Такая непосредственность перехода энергии в мелодическое движение приводит к образованию *бесконечной мелодии*.

Представления Э. Курта о гармонии и мелодике, взятые во всей их полноте, не могут быть использованы или «встроены» в современную теорию музыки. Во-первых, некоторые базовые положения швейцарского музыковеда имеют слишком отвлечённую форму и могут быть отнесены скорее к области музыкальной психологии, чем теории музыки. Во-вторых, там, где Курт аналитически конкретен, он высказывает мысли, многие из которых с точки зрения современного музыковедения представляются ошибочными.

Из числа сформулированных 50-ти тезисов безусловно ошибочными являются представления о природе минора, о причинах диссонантности кварты, о происхождении мажорного (и минорного) звукоряда («остальные ступени избираются из возможных хроматических тонов»), о том, что нисходящее движение в гамме обусловлено ощущением тяжести, которое бессознательно проецируется на тоны.

В целом неверной является концепция о разноприродности мелодики и гармонии. Курт явно принижает роль гармонии как в формировании мажорного и минорного звукорядов, так и в управлении мелодическим процессом.

Конечно, всякому непредвзятому исследователю понятно, что линейные силы в музыке есть, и что в линии, в том числе и в мелодической, преодолевается дробность отдельных тонов и аккордов. И всё же, гармония, понимаемая не только как вертикаль, но как комплекс ладовых систем, имманентно присуща мелодии с самого начала, в том числе и в монодических культурах. А в рамках европейской музыки от барокко до начала авангардных техник XX века гармония именно в смысле *вертикали* рождается одновременно с мелодией.

Что же полезного и актуального можно извлечь из теории Курта? Пойдём от частных к общему.

1) Энергия вводного тона действительно занимает главенствующее место среди факторов формирования отношений между ступенями в мажорно-минорной системе. Она же является и мостиком, вводящим в лад хроматику.

2) Действительно, «следы» этой вводнотоновой энергии ощутимы в верхнем звуке большой терции и в мажорном трезвучии, и это служит одной из причин «субдоминантовой направленности» мажора.

3) Действительно, мажорная гамма делится на два тождественных тетра хорда, и грань между четвёртой и пятой ступенью весьма существенна. Правда, такое деление обусловлено не только действием вводнотоновой энергии, но также и функционированием тетра хордов как самостоятельных линейных единиц.

4) В самом деле, мелодическая минорная гамма устраивает свой верхний тетра хорд аналогично мажору, тем самым усиливая стремление к верхней границе.

5) Весьма актуально и подмеченное Куртом подобие отношений D-T и T-S.

Обратимся теперь к рассуждениям Курта о кинетической и потенциальной энергии.

Эти рассуждения имеют смысл, если мыслить мелодию как материальный объект, летящий в пространстве с определённой скоростью, а аккорд – как более плотный объект, на который, к примеру, действует сила притяжения. По Курту, это так и есть: «Тон представляется нам как нечто осязаемое, пробегающее определённое пространство» [3, с. 57].

Возможно ли это? В самом деле, нечто подобное происходит, когда слушатель «синергийно» проживает мелодию – например, мысленно или реально пропевает её, поднимается вместе с ней вверх, спускается вниз, если «настоящее время» его сознания отождествляется с настоящим моментом мелодии и скользит во времени вместе с ним.

Представление о *кинетической энергии*, заключённой в мелодии, даёт возможность мыслить линейную функцию тона, входящего в мелодию, как направленную силу, заключённую в нём, или как вектор, способный повлиять на направление последующего мелодического движения.

Обратимся к физике. Кинетическая энергия материального тела определяется его массой и скоростью ($E = \frac{1}{2}mv^2$). Чем больше масса и скорость, тем большее действие способно произвести движущееся тело. С другой стороны, чем большая сила прилагается к телу, тем сильнее оно меняет свою скорость (и, возможно, траекторию).

По аналогии с физикой, можно выделить три источника кинетической энергии тона, принадлежащего мелодии: 1) интонационный жест композитора или исполнителя, вызывающий к жизни тон или последовательность тонов; 2) влияние уже отзвучавшей части мелодии на её продолжение (на направление, на преобладание более мелких или более крупных длительностей, ритм, агогику); 3) гармонические напряжения, сокрытые в аккордах, в том числе и функциональные.

Теперь обратимся к куртовской трактовке понятия *потенциальная энергия*. Эта энергия присуща аккордам как «звуковым массам». Согласно Курту, она может иметь своим источником: а) переведённую в новое качество кинетическую энергию вводного тона; б) массу наслоившихся на трезвучие терций (в септ-, нонаккордах и т.д.), тоны которых обретают особую тяжесть и стремление к нисходящему движению; в) альтерации (вобравшие в себя кинетическую энергию хроматизмов).

Удивительным образом Курт довольно точно нашёл музыкальные аналоги некоторым физическим феноменам.

Дело в том, что в физике потенциальная энергия – это энергия, которая зависит от взаимоположения тел друг относительно друга, но не зависит от скорости и направления движения тела. Потенциальная энергия сообщается телам силами особого рода – силой притяжения и силой упругости.

Потенциальная энергия тела, поднятого над некоторой поверхностью, определяется массой тела и высотой, на которую оно поднято (т.е. расстоянием между телом и точкой, до которой оно реально может опуститься, двигаясь вертикально вниз). Эта энергия придаётся телу силой гравитации и вычисляется по формуле $E=mgh$, где h – высота.

Потенциальная энергия, рождённая силой упругости, зависит от физических характеристик тела и степени его деформации.

Тяготение нетонических аккордов к тонике поэтому вполне уместно уподобить потенциальной энергии тела, подчинённого силе гравитации. Эта энергия присуща аккорду не в силу его участия в каком-то движении, а именно в результате положения относительно тоники. Развивая эту аналогию, можно сказать, что вверх от поверхности земли уходит квинтовая цепочка доминант (причём более далёкие доминанты слабее тяготеют в тонику благодаря уменьшению силы гравитации), а вниз – например, в глубину океана – квинтовая цепочка субдоминант, на которые в одну сторону (вниз, согласно логике нисходящих квинтовых шагов основных тонов) действует сила притяжения, а в другую (вверх, т.е. к тонике) – выталкивающая сила воды.

Потенциальную энергию большой терции или мажорного трезвучия, на наш взгляд, правильнее рассматривать не как «сдерживаемую» кинетическую энергию вводного тона, а как одно из проявлений потенциальной энергии доминанты. Слыша некий тон в аккорде как вводный, мы тем самым слышим аккорд как доминанту.

Потенциальная энергия «наслоившихся» на трезвучие терций вряд ли объясняется увеличением тяжести аккордовой массы (как думал Курт). С большим основанием здесь можно говорить о действии сил упругости. Если аккорд ещё достаточно прост – например, септаккорд, то сила упругости заставляет септиму сжиматься, что и обуславливает её разрешение в сексту. Если же речь идёт об ундецимаккордах (и более сложных вертикалях), то вступают в действие центробежные силы, «разрывающие» аккорд. Но они также подобны силам упругости сжатого тела.

В альтерированных аккордах также возникают значительные «внутренние» напряжения, которые обязаны своим рождением действию сил упругости внутри сжатого или растянутого тела. Сам процесс альтерации подобен растяжению или сжатию, т.е. изменению положения одних точек тела относительно других, что вызывает его деформацию.

Зачем вводить понятия о кинетической и потенциальной энергии в теорию музыки?

Это может оказаться полезным для формирования представления о развёртывании лада в конкретную звуковую ткань как о подвижной, изменчивой динамической системе, где равновесные состояния всё время сменяются неравновесными, и наоборот. Полезным для понимания того, что гармония и мелодия в диалектическом смысле – *одно и то же* (баланс двух видов энергии).

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Галкин О. А. Введение в музыкальную психологию (на основе энергетической концепции Эрнста Курта) // Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005. С. 362-616.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. статьей Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.

4. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
5. Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. М. – Л.: Музгиз, 1939. Вып. 2. 248 с.
6. Файн Я. Н. Феномен тяготения в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского: сущность и исторический контекст: дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2007. 188 с.
7. Kurth E. Musikpsychologie. Bern, 1947. 324 S.
8. Toch E. The Shaping Forces in Music. N. Y., 1948. 245 p.

E. KURTH'S 50 THESES ON MELODY, HARMONY AND TONES ENERGY

Zakharov Yuriy Konstantinovich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Academy of Choral Art named after V. S. Popov in Moscow
n-station@rambler.ru

The author presents the analytical description of E. Kurth's views on the essence of melody in its correlation with harmony in the form of 50 theses, which are arranged in logical sequence that allows formulating an integral picture of E. Kurth's musical-theoretical ideas, discusses the possibility of including Kurth's views into modern musicology, and pays particular attention to the problem of the applicability of the notions "potential" and "kinetic energy" to music, which may be relevant to the research of tonal melodies laws.

Key words and phrases: E. Kurth; melody and harmony; linearity; energy in music; nature of harmonic functionality.

УДК 347.191

Юридические науки

В статье исследуется признак имущественной обособленности юридического лица. Автор изучает обособление имущества в гражданском праве, узкую и широкую трактовку признака имущественной обособленности юридического лица, анализирует структуру признака имущественной обособленности юридического лица, его юридическое значение. Результатом анализа является то, что автор впервые в науке гражданского права формулирует определение «признак имущественной обособленности юридического лица».

Ключевые слова и фразы: субъект права; юридическое лицо; коммерческая организация; имущество; признак имущественной обособленности юридического лица.

Захарова Екатерина Игоревна

Кубанский государственный аграрный университет
zaharowa.caterina2014@yandex.ru

О ПОНЯТИИ «ИМУЩЕСТВЕННАЯ ОБОСОБЛЕННОСТЬ ЮРИДИЧЕСКОГО ЛИЦА»[©]

Правовая конструкция «юридическое лицо» традиционно вызывает дискуссии в научной среде. Часто обсуждаемой проблемой является признак имущественной обособленности юридического лица. Неслучайно в принятом в первом чтении Государственной Думой РФ проекте изменений в частях 1-4 ГК РФ в понятие «юридическое лицо» предлагают изменить именно признак имущественной обособленности юридического лица.

Статья 48 Гражданского кодекса Российской Федерации даёт следующее понятие юридического лица: «Юридическим лицом признается организация, которая имеет в собственности, хозяйственном ведении или оперативном управлении обособленное имущество и отвечает по своим обязательствам этим имуществом, может от своего имени приобретать и осуществлять имущественные и личные неимущественные права, нести обязанности, быть истцом и ответчиком в суде» [2, с. 67]. Признак имущественной обособленности юридического лица в законодательном определении «уживается» с другими тремя признаками юридического лица: признаком организационного единства, признаком самостоятельной имущественной ответственности по своим обязательствам, признаком правоспособности. Эти признаки юридического лица обеспечивают для имущественной обособленности следующее: 1) признак организационного единства юридического лица – управление имуществом и организацию его обособления; 2) наличие обособленного имущества создаёт основание для самостоятельной ответственности юридического лица, так как организация уплачивает в качестве меры ответственности только собственное обособленное имущество; ответственность учредителей (участников) ограничена размерами имущественных взносов; 3) признак правоспособности создаёт основу для осуществления правомочий собственника в отношении имущества юридического лица.

Имущественная обособленность юридического лица является одним из частных случаев обособления имущества в гражданском праве, например, имущество обособляется при учреждении доверительного управления, когда имущество, передаваемое в доверительное управление, обособляется от имущества учредителя доверительного управления и от имущества управляющего. Для того чтобы произошло обособление