

ВСЕРОССИЙСКАЯ ОЛИМПИАДА ШКОЛЬНИКОВ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

2024-2025 УЧЕБНЫЙ ГОД

МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ЭТАП

11 КЛАСС

Анализируя текст, ученик должен показать *степень сформированности аналитических, филологических навыков* – именно они и станут предметом оценки. Ученик сам определяет методы и приемы анализа, структуру и последовательность изложения своих мыслей. Важно, чтобы анализ текста приводил ученика-читателя к главному – пониманию автора, смысла его высказывания, его позиции, способов, которыми он эту позицию выразил. Под «целостным анализом текста» мы понимаем *не обязательный учет и скрупулезное описание* всех его структурных уровней — от фонетической и ритмико-метрической стороны до контекста и интертекста: мы рекомендуем сосредоточиться на тех аспектах текста, которые актуализированы в нём и в наибольшей степени “работают” на раскрытие заложенных в нём смыслов. Специально оговариваем: *анализ текста – это не повод демонстрировать знание филологической терминологии*; цель его не в создании наукообразного текста о тексте художественном. Обилие терминов в работе ещё не означает научности. Гораздо важнее сказать о своём понимании ясно и точно, а термины использовать к месту и дозированно.

Н.В. Направления для анализа, предложенные школьникам, носят рекомендательный характер; их назначение лишь в том, чтобы направить внимание на существенные особенности проблематики и поэтики текста. Если ученик выбрал собственный путь анализа – он имел на это право, и оценивать надо работу в целом, а не наличие в ней исключительно размышлений по предложенным направлениям.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ I АНАЛИТИЧЕСКОГО ЗАДАНИЯ

Критерии оценки аналитического задания распространяются как на работы, в которых анализируется прозаическое произведение, так и на работы, посвящённые анализу поэзии.

С целью снижения субъективности при оценивании работ предлагается ориентироваться на ту шкалу оценок, которая прилагается к каждому критерию. Она соответствует привычной для российского учителя **четырёхбалльной системе**: первая оценка – условная «двойка», вторая – условная «тройка», третья – условная «четвёрка», четвёртая – условная «пятерка». Баллы, находящиеся между оценками, соответствуют условным «плюсам» и «минусам» в традиционной школьной системе.

Пример использования шкалы. При оценивании работы по первому критерию ученик в целом понимает текст, толкует его адекватно, делает верные наблюдения, но часть смыслов упускает, не все яркие моменты подчеркивает. Работа по этому критерию в целом выглядит как «четвёрка с минусом». В системе оценок по критерию «четвёрке» соответствует 20 баллов, «тройке» – 10 баллов. Соответственно, оценка выбирается проверяющим по шкале “в районе” 15 баллов. Такое «сужение» зоны выбора и введение пограничных оценок-«зарубок», ориентированных на привычную модель оценивания, поможет избежать излишних расхождений в таком субъективном процессе, как оценивание письменных текстов.

Оценка за работу выставляется сначала в виде последовательности цифр – оценок по каждому критерию (ученик должен видеть, сколько баллов по каждому критерию он набрал), а затем в виде итоговой суммы баллов. Это позволит на этапе показа работ и апелляции сфокусироваться на обсуждении реальных плюсов и минусов работы.

Критерии оценивания:

1. Понимание произведения как «сложно построенного смысла» (Ю.М. Лотман), последовательное и адекватное раскрытие этого смысла в динамике, в «лабиринте сцеплений», через конкретные наблюдения, сделанные по тексту.

Максимально 30 баллов. Шкала оценок: 0 – 10 – 20 – 30.

2. Композиционная стройность работы и её стилистическая однородность. Точность формулировок, уместность цитат и отсылок к тексту произведения.

Максимально 15 баллов. Шкала оценок: 0 – 5 – 10 – 15.

3. Владение теоретико-литературным понятийным аппаратом и умение использовать термины корректно, точно и только в тех случаях, когда это необходимо, без искусственного усложнения текста работы.

Максимально 10 баллов. Шкала оценок: 0 – 3 – 7 – 10.

4. Историко-литературная эрудиция, отсутствие фактических ошибок, уместность использования фонового материала из области культуры и литературы.

Максимально 10 баллов. Шкала оценок: 0 – 3 – 7 – 10.

5. Общая языковая и речевая грамотность (отсутствие языковых, речевых, грамматических ошибок).

Примечание 1: сплошная проверка работы по привычным школьным критериям грамотности с полным подсчётом ошибок не предусматривается.

Примечание 2: при наличии в работе речевых, грамматических, а также орфографических и пунктуационных ошибок, затрудняющих чтение и понимание текста, обращающих на себя внимание и отвлекающих от чтения (в среднем более трёх ошибок на страницу текста), работа по этому критерию получает ноль баллов.

Максимально 5 баллов. Шкала оценок: 0 – 1 – 3 – 5.

Итого за выполненное аналитическое задание: максимальный балл – 70 баллов.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ЧЛЕНОВ ЖЮРИ (основные, примерные направления анализа).

С. Кржижановский

РИСУНОК ПЕРОМ

Новелла Сигизунда Кржижановского “Рисунок пером” написана в 1934 г. Эта новелла принадлежит перу не столько Кржижановского-писателя сколько Кржижановского-литературоведа-пушкиниста, который решил приступить к исследованию пушкинского творчества, но вдруг остановился, так как понял, что не знает, как это сделать лучше, чтобы случайно не уподобиться тем “пушкинистам”, которые стремились подогнать Пушкина под свое представление о нем и его поэзии.

Новелла “Рисунок пером” по жанру больше напоминает памфлет, так как в ней пародийно изображена как раз та “пушкинистика”, которую Кржижановский не мог принять. Когда во время помпезного юбилея поэта на страницы периодики обрушилось советское славословие, Кржижановский заметил по этому поводу, что: “Самое омерзительное на свете: мысль гения, доживающая свои дни в голове бездарности”. Кржижановский приступил к изучению творчества поэта за три года до юбилея и этому, видимо, есть свое объяснение. Можно предположить, что писатель, погружаясь в творчество и судьбу А.С. Пушкина, обнаружил “странные сближения” с собственной судьбой - конфликт между творческой личностью и властью затянулся, вернее - растянулся на целое столетие.

По странному стечению обстоятельств в 1934 году минуло ровно сто лет с тех пор, как начался отсчет самым трагическим годам жизни Александра Сергеевича Пушкина. В 1834 году Пушкин лишился личной независимости, которую так высоко ценил: 1 января 1834 года он был пожалован в камерюнкеры, “свинский Петербург” как будто только ждал этого сигнала, чтобы взять под пристальный контроль личную жизнь поэта. Положение Пушкина

усугубилось потерей к нему читательского интереса, материальные трудности не давали свободно жить и дышать, он ссорился со двором, и личная пристрастная цензура Николая I сверх всякой меры стесняла литературное существование поэта.

И, наконец, в довершении всего - в 1834 году царь наложил запрет на издание поэмы “Медный всадник”, основным мотивом которой является попытка тираноборства личности. Следует вспомнить, что в “Медном всаднике” Пушкин весьма свободно обращается со временем. Он переносит читателя за сто лет до ужасного наводнения, потом следуют строки - “Прошло сто лет...”, а следующий вопрос поэт явно обращает в будущее: “Куда ты скачешь, гордый конь, // И где опустишь ты копыта?”.

Прошло еще сто лет, и Сигизмунд Кржижановский делает своеобразную попытку ответить поэту и самому себе на этот вопрос и на вопрос: *какова судьба творческого наследия гения после его смерти.*

Главные герои новеллы “Рисунок пером” - директор Пушкинского кабинета Долев, “маститый пушкиновед профессор Гроцяновский плюс, как его, ах да, поэт Самосейкин”.

С самого начала становится понятно, что это те самые “пушкиноведы”, которые паразитируют на Пушкине, и которые подпитывают официально разрешенный образ поэта. В период работы над Пушкиным Кржижановский не мог не познакомиться с трудами пушкинистов. Результатом этого знакомства видимо и явилось появление в новелле этих персонажей, а также пародий на пушкиноведческие сочинения.

Первая пародия явно отсылает читателя в период пушкиноведения конца XIX века - именно тогда и воцарился так называемый “биографический метод” исследования творчества Пушкина: *“Пушкиноведе нужно было собрать материал по поводу того, в бане или у колодца возникли пушкинские стихи по поводу вод Флегетона. Профессор долго, не выпуская из рук полы пиджака Долева, втолковывал ему, что в деревянной баньке села Михайловского вода не могла “блистать”, поскольку баня была парной и в ней не было электрического освещения, что же касается до поверхности воды в колодце села, у которого как нам достоверно известно, Александр Сергеевич неоднократно останавливался, то тут возникает ряд проблем, требующих точной документации и анализа материалов”*. Совершенно очевидно, что пародийный характер этого эпизода достигается путем сталкивания “высокого” (в классицистическом значении этого слова) стихотворения “Прозерпина” (1824) с его “низкой” и вульгарной трактовкой сторонником “биографического метода” “маститым пушкиноведом” профессором Гроцяновским.

Вторая пародия Кржижановского выходит из под пера другого героя - Долева, который пишет научную статью о “Медном всаднике”. С этого момента в новелле начинается тема под условным названием “Медный всадник” - прошло сто лет” - тема, ради которой, как можно предположить, Кржижановский и взялся за эту новеллу в 1934 году, перевернув тем самым пушкинскую страницу своего творчества.

Отрывок из статьи Долева представляет собой текст, доведенный до абсурда как по форме, так и по содержанию: *“... Учитывая литературные и внелитературные влияния, толкавшие руку Пушкина во время его работы над “Медным всадником”, нельзя забывать, как это все обычно делают, о возможности воздействия образов мифологических и геральдических. Славянская мифология, как известно, христианизировалась; древний палеологовский герб государства Российского получил, как раз во времена Петра, новое изображение на своем щите: Георгий Победоносец на коне, топчущем змея. Если убрать копье, то оказывается, что фигура Фальконетова Медного всадника и геральдическая фигура Георгия Победоносца совпадают. Что же нам говорит дохристианский миф о Георгии? В древности приносились человеческие жертвы на алтарь “духам вод”. Волны, грозящие поглотить все живое, изображенные и на гербе, и на памятнике волнообразным, извилистым телом змея, пробовали умиловить, бросая в море людей. Но пришел Георгий Воитель, поправил волны, и - как говорит миф - приношение человеческих жертв было отменено. Таким образом если ...”*. На этот раз Кржижановский пародирует уже

мифологическую школу в литературоведении, которая никак не пересекалась с пушкинистикой, но вполне могла бы пересечься.

В этой пародии Кржижановский дает образец стиля “научного плетения словес”, который, увы, так часто встречается в филологической науке. В результате за фасадом тяжеловесного, дремучего стиля пропадает сам творец, и от великого замысла не остается камня на камне. Видимо, для Кржижановского было очень важно показать, как может выглядеть живое, выразительное слово гения в интерпретациях литературоведов. Такова, по мнению писателя, судьба пушкинского наследия спустя сто лет.

Эти *две пародии на литературоведческие тексты* как бы маркируют всю постпушкинскую эпоху, в которой так и не нашлось места истине о Пушкине. В новелле Кржижановский противопоставил этим “образцам” пушкиноведческих “исследований” самого Пушкина, его произведения и рисунки, которые искусствовед и писатель А.М. Эфрос охарактеризовал как “дитя пауз и раздумий поэтического труда”. Директор Пушкинского кабинета Долев рассматривает рисунки Пушкина, чтобы написать о них статью. Он перебирает их и, наконец, задерживается на таинственном рисунке: “... *это было изображение коня, занесшего передние копыта над краем скалы; две задние ноги и хвост, как и у Фальконета, упирались в каменный ступ скалы; как и у Фальконета, под конем извивалась попружная змея; как и в “Медном всаднике”... но Всадника не было. Поэт как бы подчеркнул это отсутствие, пририсовав к спине коня, к желтоватому контуру его вздыбленной фигуры, чернилами более темного оттенка некоторое подобие седла. Где же всадник, где звучала его медная поступь и почему седло на рисунке № 411 было пусто?*”.

Долев засыпает и конь на пушкинском рисунке оживает. Все, что происходит в новелле дальше, не кажется таким уж фантастичным. Далее следует текст, который можно охарактеризовать как *сценарий для анимационного кинофильма*. Кржижановский *передает графичность черно-белого изображения пушкинских рисунков, использует прием превращений*: конь летит, переворачиваются страницы, меняется ландшафт, у коня во время полета появляются крылья - значит это не только Медный всадник, но и Пегас, тем более, что приземляется он на горе Геликон, где обитают музы (“Иппокрена!” - мелькнуло в мозгу у Долева”).

На страницах пушкинских рукописей оказываются и покрытые “чернильными брызгами пыли” профессор-пушкинист Гроцяновский и поэт Самосейкин. Они нарисованы воображением Долева и имеют карикатурный вид.

Совершенно очевидно, что Кржижановский продолжает иронизировать над пушкинистами: Гроцяновскому не дается в руки ни одна из начертанных рисованным поэтом строчек и к тому же он, пользуясь уникальной возможностью поговорить с самим Пушкиным, - задает ему такой незначительный, такой никому ненужный и ничего не решающий и абсурдный по сути вопрос. Кржижановский, как и в начале новеллы, *сталкивает высокое, подлинное, гениальное искусство с жалкой и обреченной на провал попыткой его осмыслить*. Кржижановский показывает, что *гений и после своей смерти на все времена так и остается недостижимым и непонятым, как бы в наказание тем, кто не хотел понять и признать его при жизни*.

Два других человеческих контура: “*Через минуту уже можно было различить, что один одет в белую складчатую тогу, другой - в черный, как клякса, узкий в талии и широкими раструбами расходящийся книзу сюртук*”. Далее писатель именует этих рисованных персонажей “белый” и “черный”. “Белый, теперь уже это можно было разглядеть, держал в левой руке воцеленные таблички, в правой - поблескивал стальной стилос; черный размахивал в воздухе изогнутым, как запятая, хлыстом. Белый иногда вчерчивал что-то в свои таблички, черный, обнажая улыбкой белые, под цвет бумажному листу, зубы, вписывал свои мысли острым кончиком хлыста прямо в воздух. Это были какие-то новые, не читанные никем стихи поэта”. Без сомнения “черный” - А.С. Пушкин. Кто же тогда этот “белый”?

Кржижановский описывает сцену “встречи” “белого” и “черного” с конем: “Человек в тоге ласково потрепал его по вытянутой шее. Конь, выражая радость, нервно стриг воздух ушами. Затем он подошел к человеку в черном и положил ему голову на плечо. Тот, бросив в сторону толстую палку, на которую опирался, нежно обнял шею коня. Так они простояли, молча, с минуту, и только по радостно горящим глазам человека и по вздрагиванию кожи на шее коня угадывались их чувства”.

Можно предположить, что в этом отрывке скрыт парафраз стихотворного отрывка “Из Анакреона”: “Узнают коней ретивых | По их выжженным таврам; | Узнают парфян кичливых | По высоким клобукам; | Я любовников счастливых | Узнаю по их глазам: | В них сияет пламень томный - | Наслаждений знак нескромный” (1835) (297).

Естественным будет предположить, что тот “человек в тоге” или “белый”, который писал на воощенных табличках и от которого к Пушкину перешел ласковый конь - это скорее всего Анакреон, а может, и другой античный поэт. Конь переходит от Анакреона к Пушкину. В этом эпизоде подчеркивается преемственность традиции естественности в поэзии, которая связывает Анакреона и Пушкина.

Произведения Пушкина, на которые указывает Кржижановский в новелле, связывает еще и то, что все они не были опубликованы при жизни поэта. И, видимо, для Кржижановского это не случайное совпадение. **Тема творца, погубленного властью**, была актуальной для писателя. И кому как не ему - “инакопишущему” - было отвечать Пушкину на вопрос, обращенный к будущим поколениям: “Куда ты скачешь гордый конь? И где опустишь ты копыта?”. Но возможно ли было прямо сознаться, что ничего за сто лет в отношениях между творческой личностью и властью не изменилось? И что те сомнения, которые посещали поэта, когда он рисовал Фальконетова коня без всадника все еще актуальны? И, наконец, кого посадить в седло вместо медного идола?

Для того, чтобы разрешить все эти вопросы, Кржижановский использует сон директора Пушкинского кабинета Долева. На коня, вместо царя, он сажает самого Пушкина и тот, наконец, обретает долгожданную волю. Кржижановский часто использовал в своих новеллах антиутопию, но на этот раз **он прибегнул к утопии, и форма сна только подчеркивает утопичность его развязки.** Только во сне Поэт мог занять то место, где ранее восседал Тиран.

Окружающая Кржижановского и его героя Долева реальность подсказывала совсем другую развязку. Долев просыпается и вместо заказанной ему издательством статьи о рисунках Пушкина, которую он уже начал писать в духе мифологической школы, вдруг пишет фантастический рассказ. Он тоже (как когда-то Пушкин) уходит от действительности. Для Долева, как и для самого Кржижановского, - это даже не “уход” - это уже почти романтический “побег”. Ведь Долев, решив написать фантастический рассказ вместо научной статьи, по сути повторил первый шаг Кржижановского-пушкиниста к Пушкину. В каком-то смысле “Рисунок пером” - это проба пера начинающего пушкиниста. Это осторожный вопрос Кржижановского, обращенный к Пушкину: “Можно ли? И - если “да” - то как описать ваш гений?”. Но, “как отнесется к этому уважаемая редакция?” - задается вопросом Кржижановский, уже зная заранее, что “уважаемая редакция, в лице замреда, недоумевающе пожала плечами”.

В. Высоцкий

КАНАТОХОДЕЦ

В.С. Высоцкий в стихотворении «Канатоходец» («Натянутый канат»), прежде всего, задумывается над смыслом жизни, о ходе человеческого века. В этом произведении показана трагедия того, что судьба беспощадна к смельчакам, которые стараются «пройти четыре четверти пути».

Герой — цирковой канатоходец, в обычные дни, видимо, ничем не примечателен («... не вышел ни званьем, ни ростом...»), совершающий свой трюк «не за славу, не за плату» без

страховки, в конце текста погибает, но его место занимает уже другой, тоже отказывающийся от страховки и готовящийся преодолеть свои «четыре четверти пути».

Человек невзрачной внешности, «не за плату, не за славу», но лишь из стремления быть первым идёт без страховки над цирковым помостом по канату, «натянному, как нерв». Ему предстоит пройти «четыре четверти пути», потом три, две и, наконец, «не больше четверти пути». Он творит настолько невиданные вещи, что все раскрывают от удивления рты. Путь, который предстоит ему, опасен и напряжён, атмосфера арены накалена звуками и взорами окружающих, а канат натянут, как нерв. Это всё позволяет говорить о всей серьёзности обстановки, для канатоходца это всё не просто работа, а страсть, его жизнь и судьба, где выкладывается на все сто процентов. И это отражено во втором названии стихотворения – «Натянутый канат», нервы у каждого присутствующего в месте действия стихотворения, на пределе.

Его отвлекают громкая музыка, крики публики и лучи прожекторов, но и сам он идёт публике «по нервам». Зрители внизу, раскрывшие рты «в ожидании», кажутся канатоходцу сверху *лилипутами*.

Завершить последнюю четверть пути герою не удалось — и в опилки цирковой арены «он пролил досаду и кровь». Однако уже на следующий день другой человек идёт без страховки по канату, и «ему тоже нужно пройти четыре четверти пути».

Поэт также воссоздаёт своё личное присутствие в этой обстановке, при этом прямо не указывает на этот факт. Такой эффект достигается при помощи **риторических восклицаний**, произнесённые самим автором: «*Посмотрите – вот он без страховки идёт!*»; «*Ах, как жутко, как смело, как мило!*»; «*Такого попробуй угроби!*»; «*Он пролил досаду и кровь!*».

Стихотворение имеет пять шестистрочных строф, между которыми располагаются рефрены. Основные строфы (без рефренов) показывают так и внутреннее состояние лирического героя, так и обстановку происходящего, но самое главное, всё в данный момент останавливается. Движение происходит только во время рефренов – акробат делает шаг, чтобы пройти четыре четверти пути», притом после каждого рефрена расстояние уменьшается на четверть пути. Такой **способ композиции** показывает ритмичность канатоходца, несмотря на всё напряжение на арене. Каждый рефрен – это шаг лирического героя. Лишь в замыкающем рефрене, в самом конце стихотворения, описывается выход другого артиста, судьба которого нам остаётся за завесой. Но смутно проглядывается трагический исход и этого акробата.

Главным образом является путь, выраженный в слове «канат». Он символизирует нашу жизнь. Там приходится тяжело и нелегко, опасности повсюду. Лексические повторы создают эффект преувеличения надвигающего гнёта и напряжения. Притом эта фигура речи сочетается с **аллегорией**, создавая система образов, нанизанный на главный – канат: «канат» - жизнь, судьба; «литавры» - беды и проблемы, сбивающие с предначертанного пути; «лилипуты» - завистливые соперники, которые и пальца не ударили для осуществления мечты / толпа, обыватели, для которых происходящее лишь зрелище; «нервы» - как зрители, переживающие за него, так и атмосфера всеобщего волнения; «опилки» – смерть, конец пути.

В рефрене повторяется слово «наклон», под которым подразумевается сомнение, отступ от мечты. И это чувство преследует лирического героя в течение всего сюжета стихотворения. Именно оно приводит канатоходца к неаккуратному шагу и падению из высоты на опилки.

Для усиления комбинации аллегии с лексическим повтором автор использует сравнения, которые обычно и замыкают основную строфу. Но постепенно красочность этого приёма угасает, т.е. применение градации, за которой, возможно, кроется угасание таланта лирического героя: во второй строфе сравнения появляются не только в конце строфе: «...кололи, словно лавры...», как будто канатоходец полон сил для исполнения смертельного номера; в третьей строфе чёткое сравнение замещается догадками акробата «...казалось ему с высоты», он или отвёл взгляд от конечной цели, или чрезмерно заважничал при виде слабохарактерных лилипутов; в четвёртой строфе вместо сравнения

выступает метафора «шёл под барабанную дробь», решимость героя усиливается, строки «он хотел быть только первым» придают ещё больше сил, при этом уделяется акцент ритмичности канатоходца; в пятой строфе не использовано сравнения – происходит гибель артиста.

В этом стихотворении активно применяется ассонанс – использование гласных «а», «о», «у», словно это крики восторгов и удивления со стороны зрителей, среди которых и сам автор.

Выделяющий из серой действительности лирический герой выступает как антитеза мещанским взглядам: он совершает смертельный номер ради себя, а не за славу и богатство, что придаёт ему ореол романтического героя, который противопоставлен всем остальным и желает совершить «свой поэтический побег». Во второй строфе звуки олицетворяются: «...лучи с шага сбивали и кололи...»; «...труба надрывалась...»; «крики «браво!» его оглушали...»; «...литавры – как обухом по голове!». Подобная какофония приобретает реальную сущность, с которой не так уж и легко справиться.

В первой строке третьей строфе используется **градация** «Ах, как жутко, как смело, как мило!», которая передаёт смену эмоций публики. Многосоюзие в продолжение всего стихотворения усиливает значение лексических повторов, и делает историю о канатоходце особенной, необычной, выбивающей из привычной колеи. А применение эллипсиса, сопровождаемого знаками «тире» воссоздаёт динамичность развития сюжета. Делаем вывод, что сочетание многосоюзия и эллипсиса дают стихотворению глубину суждений, но в то же время сохраняет высокоскоростной темп, как будто он выкладывается в три минуты боя со смертью.

Основная идея этого стихотворения – это борьба с невзгодами жизни, которые рано или поздно ломают человека. Высоцкий не даёт ответа, как с ними справиться. Наверное, таким образом отмечается неизбежность смерти, фатального конца. Ощущение предопределённости судьбы лейтмотивом преследовала лирического героя.

Стихотворение может рассматриваться в более широком культурном контексте русской литературы XX века, где образ канатоходца широко распространён. Это часто образ Артиста с большой буквы, человека, стоящего над вещным миром, чьё искусство — публичное, несущее социальный смысл и смертельно опасное — роднит его с образом Поэта.

- стихотворение В.Ходасевича «Акробат» («А если, сорвавшись, фигляр упадёт // И, охнув, закрестится лживый народ, — // Поэт, проходи с безучастным лицом: // Ты сам не таким ли живешь ремеслом?»),

- «Флейта-позвоночник» В. Маяковского («Я душу над пропастью натянул канатом, // жонглируя словами, закачался над ней»),

- стихи В.Шаламова из цикла «Высокие широты» («Я падаю — канатоходец, // С небес сорвавшийся циркач, // Безвестный публике уродец, // Уже не сдерживая плач»),

- К ещё одному литературному образу отсылает слово «лилипуты», не просто обозначающее в тексте песни людей маленького роста. В «Путешествии в Лилипутию» Д.Свифта с помощью танцев на канате осуществлялся выбор среди кандидатов на высокие государственные должности. Таким образом, «лилипутам» должно казаться, что канатоходец ищет каких-то выгод для себя, а он в свою очередь глядит на них с высоты не только физической, но и моральной.

Лейтмотивом звучат в песне отмеряемые отрезки длины каната — «четверти пути». Слова «четыре четверти пути» стали крылатым выражением; это некая законченность, особая единица (ср.: цифра 4 в мифологии означает статическую целостность, идеально устроенную структуру)

II. ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Критерии оценки творческого задания:

1. Знание историко-культурного и литературного контекста, отсутствие фактических ошибок – 0-10 баллов.
2. Соблюдение требования объема, полнота и точность информации, соответствие речевого произведения требованиям жанра – 0-15 баллов.
3. Общая языковая и речевая грамотность (отсутствие речевых и грамматических ошибок) – 0-5 баллов.

Максимальное количество баллов за творческое задание – 30.

Итого за два задания муниципального этапа Олимпиады в 11 классе: 70+30=100 баллов.