

SƏNƏTSÜNASLIQ

СЦЕНОГРАФИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ БАЛЕТА «ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ» СИМОНА ВИРСАЛАДЗЕ: ЭВОЛЮЦИЯ И НОВАТОРСТВО

Nərgiz QULIYEVA 

Azərbaycan Rəssamlıq Akademiyasının, Bakı, Azərbaycan

*Yazışılan müəllif: naraazizova@yahoo.com

NƏŞR TARİXİ:

Qəbul edilmə tarixi:
03.03.2026

Nəşr edilmə tarixi:
17.03.2026

КЛЮЧЕВЫЕ

СЛОВА: балет,
«Легенда о любви»,
сценография,
Симон
Вирсаладзе,
лаконичность,
восточная
образность,
символика.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена описанию и анализу художественного оформления балета «Легенда и любви» выдающегося азербайджанского композитора Арифа Меликова, поставленного в 1961 году на сцене Кировского театра в Ленинграде по драме турецкого поэта-коммуниста Назыма Хикмета «Фархад и Ширин». Сценография «Легенды о любви», созданная выдающимся театральным художником Симоном Вирсаладзе, сыграла исключительно важную роль в успехе и новаторстве спектакля. Вирсаладзе разработал принципиально новый для балета подход «единой установки», который строится вокруг одной ключевой метафоры и сохраняет целостность на протяжении действия. Визуальный облик балета «Легенда о любви» строится на сочетании лаконичности и восточной образности, насыщенной символикой, углубляющей смысл легендарного сюжета. Новаторская концепция единого образа (восточная книга), смелый отказ от шаблонной экзотики и предельная выразительность каждого визуального элемента обеспечили этой постановке долговечность.

ВВЕДЕНИЕ

Балет «Легенда о любви» родился в эпоху Хрущёвской оттепели (1961) как плод сотрудничества представителей разных советских национальных культур. Балет был поставлен молодым хореографом Юрием Григоровичем на музыку азербайджанского композитора Арифа Меликова по драме турецкого поэта-коммуниста Назыма Хикмета «Фархад и Ширин». Впервые представленная на сцене Кировского театра в Ленинграде 23 марта 1961 года, эта постановка стала эстетическим прорывом советского балета – «дитя оттепели» и новый этап развития жанра. Предшествующий десятилетиями изоляции академический балет СССР, доминировавший жанром многоактной «хореодрамы» с обилием пантомим, столкнулся к началу 1960-х с влиянием западной неоклассики и поиском свежих форм.

Созданию балета предшествовали важные культурные предпосылки. В послевоенном СССР существовала традиция так называемых «восточных балетов» в духе дружбы народов (например, «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Шурале» Ф. Яруллина и др.), где национальный колорит подавался через фольклорные танцы и этнографические детали. Однако «Легенда о любви» резко выделилась на этом фоне. Авторы стремились показать Восток «современным взглядом», избегая затёртых ориенталистских клише. Назым Хикмет, посмотрев спектакль, подчеркнул, что в нём «нет ни подражания, ни стилизации» – на сцене «нет и следа от «сахарного» Востока, от сказки об Али-Бабе и сорока разбойниках» (Мусаева Л. 2023). Действительно, в оформлении балета отсутствует нарочитый этнографизм, присущий многим советским постановкам на восточные темы. Вместо экзотической бутафории балет предлагает обобщённый поэтический образ Востока, рожденный самой легендарной историей. При этом выбор сюжета и музыка азербайджанского композитора полностью вписывались в культурную политику времени, поощрявшую обращение к национальным мотивам союзных

республик. Балет сразу приобрёл всесоюзную известность: пьеса Н. Хикмета ставилась в драматических театрах по всей стране, а балетная версия С. Григоровича вскоре была перенесена на сцены разных городов СССР и за рубежом (Мусаева Л. 2023).

Сюжет балета основывается на восточной легенде о любви, жертве и долге. Главная героиня, царица Мехменэ Бану, отдаёт свою красоту сверхъестественному Незнакомцу, чтобы спасти от смерти любимую младшую сестру Ширин. Позднее обе сестры влюбляются в талантливого придворного художника Фархада, и возникает трагический конфликт между личным чувством и общественным долгом. Мехменэ Бану, обезображенная жертвой, не может смириться с любовью Фархада к красивой Ширин и велит ему совершить подвиг во имя народа – прорубить скалу, чтобы дать воду высохшему источнику, лишь тогда он получит Ширин в жены. В финале Фархад остаётся выполнять невыполнимый труд для блага народа, отказываясь бросить начатое дело даже ради личного счастья с возлюбленной (Ванслов В. 1968). Идеологический подтекст такого финала на первый взгляд полностью соответствовал советским ценностям: герой жертвует любовью ради трудового подвига и благополучия народа, торжествует принцип долга над чувствами. Однако многозначность авторского замысла позволяет и иное прочтение: личная трагедия героев оттеняет официозный пафос финала, что придаёт балету черты тонкой психологической драмы, даже содержащей скрытую критику жёстких приоритетов государственной идеологии.

Сценография «Легенды о любви», созданная выдающимся театральным художником Симоном Вирсаладзе, сыграла исключительно важную роль в успехе и новаторстве спектакля. Симон (Солико) Багратович Вирсаладзе – выдающийся советский сценограф и художник по костюмам, многолетний соавтор Юрия Григоровича, Народный художник СССР (1976), академик АХ СССР (1975), лауреат Ленинской премии (1970) за спектакль «Спартак», Сталинских премий (1949, 1951), Государственной премии СССР (1977), главный художник Кировского (Мариинского) театра в 1945–1962 гг.; главный художник Большого театра (балет) с 1964 до конца жизни.

Критики характеризуют его как «патриарха грузинской сценографии», «человека, одевшего танец». В поздний период сформировал принцип «живописного симфонизма»: не «иллюстрировать место действия», а разворачивать на сцене единый визуальный образ, который развивается по законам музыкальной драматургии (цвет, свет, орнамент, ритм) и работает вместе с хореографией.

С. Вирсаладзе разработал принципиально новый для балета подход «единой установки» – весь визуальный образ спектакля строится вокруг одной ключевой метафоры и сохраняет целостность на протяжении действия. Визуальный облик балета «Легенда о любви» строится на сочетании лаконичности и восточной образности. В случае «Легенды о любви» такой объединяющей метафорой стал образ древней восточной книги. Так, образ раскрытой книги не только служит эффектной завесой, но и структурирует действие: каждый акт открывается и завершается «страницами» книги, визуально отделяя главы истории. Это напоминает чередование частей симфонии – экспозиция, развитие, кульминация – и действительно, исследователи отмечают, что Ю. Григорович и С. Вирсаладзе строили визуальный ряд по принципам музыкальной драматургии.

На сцене доминирует гигантский старинный фолиант с арабской вязью на страницах; по сути, декорации выполнены в форме раскрытой страницы восточной рукописи с каллиграфическими узорами. Каждая картина выглядит как иллюстрация в этой книге: в раскрывающихся «страницах» фолианта зритель видит лаконичные символические декорации – например, траурное ложе Ширин в первой сцене, архитектурный фасад дворца во второй, силуэт горы с высохшим источником в третьей. Эти «страницы» декорации подобны иллюстрациям к восточному сказанию: в них лишь несколько символических деталей, отражающих суть сцены (например, ложа принцессы Ширин в первой картине, фасад дворца – во второй, силуэт горы – в третьей). Подобный прием отсылает к миниатюрам восточных рукописей и сразу погружает зрителя в условное пространство легенды. Минимализм оформления позволяет отдать всю сценическую площадку танцу – ничто лишнее не

загромождает пространство, акцентируя внимание на движении и пластике исполнителей. Главная изобразительная тема (книга) варьируется и дополняется деталями от сцены к сцене, подобно тому, как музыкальные лейтмотивы претерпевают вариации в партитуре балета А. Меликова.

Эмоциональная кульминация спектакля подчеркнута выразительным красным светом и контрастными силуэтами на сцене. Свет и цвет в спектакле играют не менее важную роль, чем сами декорации. Художник использовал ограниченный набор основных тонов – алый, лазурно-голубой, белый, черный – но добивался их разнообразных сочетаний, насыщая спектакль цветом без излишней пестроты (Гучмазова Л. 2014). В различные моменты балета сцену заливают контрастные цвета, усиливающие эмоциональное воздействие: например, в кульминационных эпизодах преобладают насыщенные красные тона, символизирующие гнев, страсть и трагизм происходящего. Цвет костюмов несёт важную символическую нагрузку и связан как с характерами героев, так и с живописным решением сцены. Так, у главных персонажей цвета стали своего рода цветовым кодом образа (Гучмазова Л. 2014). Цветовые решения костюмов также наполнены смыслом: Фархад одет преимущественно в голубые тона (ассоциируемые с водой и творческой свободой), Ширин – в чисто-белые одежды с тонким узором (символизируя чистоту и хрупкость). Их сочетающиеся бело-голубые цвета перекликаются друг с другом и одновременно ненавязчиво ассоциируются с мотивом живительной воды – ключевым мотивом легенды, центральным для сюжета (Демидов А. 1987). Напротив, Мехменэ Бану появляется в разных сценах в меняющихся нарядах, отражающих эволюцию её внутреннего состояния: от траурно-черного платья в начале (горе и самоотречение), через царственно-золотой костюм во время торжественного шествия (атрибут власти и богатства), к ярко-красному одеянию в сцене её гневного монолога (цвет бушующей страсти), и наконец к сочетанию чёрного с алым в финале – символу слияния скорби и пылающей ревности. Алый и чёрный цвета вообще стали лейтмотивом образа царицы, передавая смятение её мыслей, «кровавый» гнев и мучительную тёмную ревность. Таким образом, цветовой строй костюмов и декораций не только создавал эффектный зрительный образ, но и раскрывал драматургию: через цвета зритель ощутимо считывает противоборство жизни (голубой, белый, символ воды и чистоты) и смерти/ненависти (чёрный, красный – траур и кровь) в судьбах героев (Демидов А. 1987).

Таким образом, колористика и освещение передают психологическое состояние персонажей без слов. Как отмечали критики, в одном из дивертисмент-эпизодов сочетание цвета, покроя костюмов и света воздействует на зрителя не меньше, чем сам танец. В то же время в лирических монологах героев визуальные эффекты сведены к минимуму – здесь на первый план выходит чистая хореография, способная выразить душевную драму персонажа. Благодаря продуманному единству декораций, света и костюмов, сценография балета создаёт цельный художественный образ, где каждый визуальный элемент служит раскрытию сюжета и эмоционального содержания постановки.

Лаконизм и символизм оформления стали смелым отходом от традиционной пышной сценографии. Пространство сцены у С. Вирсаладзе максимально очищено от бытовых деталей – «пустая сцена» с одной доминирующей конструкцией (раскрытой книгой) превратилась в условное художественное пространство, где главное – танец и эмоция (Демидов А. 1987). При этом оформление вовсе не было безликим: напротив, критики отмечали его яркую индивидуальность. Сочетанием живописных задников, трансформирующихся элементов и освещения художник создавал в каждой сцене тончайшую «вибрирующую эмоциональную атмосферу, словно музыка», захватывающую зрителя не менее, чем сама хореография. Такая синтетическая сценография совмещала иллюзорность и иносказательность, что было новаторским решением для балетного театра того времени.

С. Вирсаладзе добился удивительного равновесия между характерностью и танцевальностью костюмов. Восточные элементы убранства (чалмы, пояса, орнаменты) были стилизованы и подчинены требованиям хореографии. Например, придворные носят плащи, наброшенные лишь на одно плечо, оставляя вторую руку и бок свободными – это позволяло

танцовщикам двигаться, не стесняясь тяжёлым костюмом. Крой и сегментация костюмов гвардейцев (всадников-янычар) подчёркивали резкость, угловатость их движений, тогда как одежды простого народа, напротив, отличались цельностью и плавностью линий, что подчёркивало контраст между скованностью дворцового этикета и естественной свободой простых людей. Все эти детали служили общей идее: внешний облик персонажей неразрывно связан с их ролями в хореографическом рисунке балета.

Визуальные образы балета насыщены символикой, углубляющей смысл легендарного сюжета. Центральный визуальный символ – раскрытая книга – отсылает зрителя к идее передачи древней легенды потомкам. Герои балета словно сходят со страниц этой условной «Книги Востока», чтобы разыграть перед нами свою судьбу. Это подчёркивает вневременной, притчевой характер истории. Мехменэ Бану, Ширин и Фархад предстают не просто как частные лица, а как архетипические фигуры восточной легенды – Гордая царица, Прекрасная дева и Мужественный герой, чьи образы укоренены в фольклорной традиции. В сценическом решении эти архетипы получают визуальное выражение: так, Ширин в белом сиянии сравнивается с молодой луной, а Мехменэ Бану противопоставлена ей как тёмная сторона луны – они две половинки одного целого, одна красота и одно царство на двоих (Красовская В. 2005). Это поэтическое сопоставление раскрывает природу их взаимоотношений: сестринская связь неразрывна, потому любовь, одновременно поразившая обеих, ведёт их к неизбежному конфликту и жертве.

Вода выступает в балете как важнейший символ жизни и любви. Высохший источник, изображённый на заднике, воплощает гибельное безводье – как буквальное бедствие для народа, так и метафору опустошённости души Мехменэ Бану после утраты красоты и любви. Усилиями Фархада вода должна быть возвращена людям – эта вода жизни прямо ассоциируется с образом Ширин (её цвета – белый и голубой – созвучны воде) (Демидов А. 1987). В третьем акте Фархад, разбивая скалу, видит в тонкой струе воображаемой воды облик любимой Ширин, то есть любовь буквально оживляет источник. Тем самым вода в сценографии – не просто элемент пейзажа, а метафора любви как животворящей силы. Когда в финале Фархад отказывается покинуть гору ради личного счастья, он фактически выбирает остаться со своим идеалом – с мечтой о Ширин, слившейся для него с жизнью народа и символом воды.

Другой яркий символ – гора. Гигантская скала на заднем плане, которую герой должен пробить, служит аллегорическим воплощением непреодолимого препятствия между влюблёнными. Эта гора напоминает стену между личным счастьем и общественным долгом. В кульминационной сцене погони Мехменэ Бану с войском преследует беглецов Ширин и Фархада вокруг сцены, и в финале этого эпизода образуется «замкнутый круг»: окружившая их стена воинов – своеобразная живая гора – смыкается вокруг пары (Демидов А. 1987). С. Вирсаладзе при помощи минимальных средств (смены света, движущихся фигур кордебалета) сумел визуализировать тот самый роковой круг обстоятельств, из которого героям не вырваться. Когда же царица выдвигает условие – прорубить гору, чтобы получить Ширин, – это уже открытая символическая формула: достичь любви можно, лишь совершив чудо. Тем самым сценография прямо ведёт диалог с либретто, подчёркивая фантастико-аллегорический план балета.

Наконец, стоит отметить символику образа Незнакомца. Этот загадочный персонаж (целитель-дервиш) одет в серое бесцветное одеяние и появляется как бы ниоткуда. На сцене он олицетворяет высшие силы – судьбу или рок, вмешивающийся в жизнь героев. Его серый цвет нейтрален, что подчеркивает: он вне мира дворца, вне страстей. С. Вирсаладзе и Ю. Григорович намеренно оставили его природу двусмысленной – как отмечали исследователи, непонятно, посланник ли это небес или адских сил, Ангел или Демон (Демидов А. 1987). Сценография поддерживает эту двойственность: появление Незнакомца сопровождается мрачным полумраком и таинственным светом. Его образ – один из элементов глубокого подтекста балета: чудесное спасение Ширин оборачивается цепью трагедий, словно за вмешательство высших сил все герои платят свою цену. Такой символизм визуальных образов

придает балету философскую многослойность, заставляя зрителя размышлять над судьбой и моральным выбором персонажей.

Ю. Григорович сумел соединить лучшие черты советского балета-драмы (четкий сюжет, глубокие образы) с новаторской для того времени динамичной танцевальностью. Он сократил избыточную пантомиму и усилил роль собственно танца, насытив балет многообразными хореографическими сценами. Это резко контрастировало с прежними традициями и даже вызвало недовольство консервативной критики и партийных чиновников – постановку сочли слишком откровенной из-за обтягивающих костюмов и лаконичных декораций. Тем не менее публика встретила спектакль с восторгом: зрители, уставшие от шаблонных драмбалетов, впервые за долгое время увидели современный балет с обилием танца (Красовская В. 2005). Необходимо упомянуть хореографическую стилизацию под «восточный стиль», органично введённую в классическую основу танца. Ю. Григорович создал хореографию, основанную на академическом классическом балете, но пропустил её «через призму восточного сюжета» (Ванслов В. 1968). Танцы наполнены характерными позами рук, гибкими «восточными» линиями, заимствованными из восточной миниатюры, прихотливыми орнаментальными движениями. Это нашло отражение и в костюмах (обнажённые руки, подчёркнутая линия «восточных» рук с изогнутыми кистями) и в декоре. С. Вирсаладзе добавил в оформление каллиграфические узоры арабской письменности, стилизованные под кружевной орнамент, которые визуальнo рифмуются с изящными рисунками танца (Ванслов В. 1968). Орнаментальная вязь арабесок в декорации и «арабески» в собственно хореографических позах тут работают в унисон, создавая цельную стилевую атмосферу. Музыка Арифа Меликова, насыщенная восточными интонациями, получила таким образом адекватное пластическое воплощение: балет предстает действительно цельным художественным организмом, где звук, движение и зрительный образ дышат в одном ритме.

Балет «Легенда о любви» Юрия Григоровича в оформлении Симона Вирсаладзе стал образцом редкого художественного синтеза. Сценография здесь не фон и не красивый антураж, но полноправный драматургический компонент, несущий смысловую и эмоциональную нагрузку наравне с хореографией и музыкой. Новаторская концепция единого образа (восточная книга), смелый отказ от шаблонной экзотики и предельная выразительность каждого визуального элемента обеспечили этой постановке долговечность.

Восточная легенда, переработанная советским искусством 1960-х, придал балету глубину, позволив авторскому коллективу воплотить сразу несколько уровней содержания: от идеологической притчи о долге до интимной драмы о цене любви и власти.

«Легенда о любви» стала вехой, определившей дальнейшее развитие советского балета. Ю. Григорович открыл путь к сюжетному балету, в котором конфликт развивается исключительно танцевальными средствами, а С. Вирсаладзе заложил принципы сценографической образности, основанной на метафоре и синтезе искусств. Пресса и официальные лица в 1960-е годы старались не акцентировать новаторские аспекты спектакля, и он беспрепятственно шёл по сценам СССР и мира (Демидов А. 1987), завоевывая признание зрителей. После ленинградской премьеры 1961 года Ю. Григорович неоднократно переносил «Легенду о любви» на другие сцены, везде воплощая её с оригинальной сценографией С. Вирсаладзе. Уже в декабре 1961 балет был повторно поставлен труппой Новосибирского театра оперы и балета, в 1962 – принят в репертуар Бакинского театра оперы и балета (на родине композитора). В апреле 1965 состоялась триумфальная премьера в Москве, на сцене Большого театра, где Григорович к тому времени стал главным балетмейстером. Для московской версии С. Вирсаладзе сохранил основную концепцию оформления – та же «восточная книга» на сцене – лишь адаптировав масштаб декораций под более просторную историческую сцену ГАБТ.

В последующие десятилетия «Легенда о любви» оставалась востребованной: её ставили на сценах Праги, Софии, Стамбула и многих других городов, зачастую пригласив самого Григоровича осуществить собственную хореографию. Везде, где возможно, воспроизводились эскизы Вирсаладзе – настолько неотъемлемой частью произведения стала его сценография.

После некоторого перерыва в 1990-е, балет был возобновлен: в 2002 году Большой театр восстановил «Легенду» в новой редакции, а в 2014 году – вновь представил на Исторической сцене в первоизданном виде (Мусаева Л. 2023). Современные возобновления, как отмечала критика, подтвердили, что визуальная концепция С. Вирсаладзе не устарела: строгая и условная сценография с «прямым восточным колоритом» по-прежнему производит сильное впечатление и выгодно отличается от эффектной, но эклектичной визуальности многих современных постановок. Таким образом, эволюция сценографии «Легенды о любви» шла по пути бережного сохранения оригинального замысла. Даже спустя 60 с лишним лет зрители в Мариинском и Большом театрах видят спектакль в оформлении, максимально приближенном к версии 1961 года – живой памятник гению С. Вирсаладзе, заложившего основы современного балетного дизайна.

Спустя более полувека балет по-прежнему не сходит со сцены – его продолжают танцевать в Большом и Мариинском театрах и во многих других странах. Как отмечал сам композитор А. Меликов, история этой «легенды о преодолении и победе» до сих пор трогает сердца людей всех поколений (Мусаева Л. 2023). Несомненно, огромная заслуга в этом принадлежит гениальной сценографии, сумевшей превратить старинную восточную притчу в живой театральный миф, актуальный и понятный зрителю любого времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – Москва: Искусство, 1968. – С. 87–133. – 224 с.
2. Гучмазова Л. Большой театр представил балет «Легенда о любви» // «Российская газета», 27.10.2014. <https://rg.ru/2014/10/27/balet.html>
3. Демидов А. «Легенда о любви» // Юрий Григорович. – Москва: Планета, 1987. – 272 с.
4. Красовская В. Легенда о любви // [Балет сквозь литературу](#). – СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005. – С. 172–176. – 424 с.
5. [Красовская В.](#) Героическая легенда // «Ленинградская правда» – Ленинград, 1961. – № 28 марта.
6. [Карп П.](#) Легенда о любви // «Театр» журнал. – Москва, 1961. – № 9.
7. Мусаева Л. Рождение и долгая жизнь «Легенды о любви» // «Вестник Кавказа» – 05.01.2023. <https://vestikavkaza.ru/articles/rozdnie-i-dolgaa-zizn-legendy-o-lubvi.html>

XÜLASƏ

SİMON VİRSALADZENİN "MƏHƏBBƏT ƏFSANƏSİ" BALETİNİN SƏHNƏ HƏLLİ: TƏKAMÜL VƏ NOVATORLUQ

Nərgiz Quliyeva

Məqalədə türk kommunist şairi Nazim Hikmətin “Fərhad və Şirin” dramı əsasında 1961-ci ildə Leninqradın Kirov adına teatrında tamaşaya qoyulmuş görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin bədii tərtibatı təsvir və təhlil edilir. Görkəmli teatr rəssamı Simon Virsaladze tərəfindən yaradılmış “Məhəbbət əfsanəsi” tamaşasının tərtibatı tamaşanın uğurunda və innovasiyasında mühüm rol oynamışdır. Virsaladze baletə prinsipial olaraq yeni bir yanaşma inkişaf etdirdi: tək əsas metafora ətrafında qurulmuş və tamaşa boyu ardıcılığı qoruyan "vahid quraşdırma". “Məhəbbət əfsanəsi”nin vizual görünüşü lakonizm və şərq obrazlarının vəhdəti üzərində qurulmuş, simvolizmlə zəngin, əfsanəvi süjetin mənasını dərinləşdirir. Vahid obrazın

innovativ konsepsiyası (Şərq kitabı), klişe ekzotizmdən cəsarətlə imtina və hər bir vizual elementin ifrat ifadəliliyi bu istehsalın uzunömürlülüüyünü təmin etdi.

Açar sözlər: *balet, "Məhəbbət əfsanəsi", səhnə tərtibatı, Simon Virsaladze, lakonizm, Şərq obrazları, simvolizm.*

ABSTRACT

THE STAGE DESIGN OF SIMON VIRSALADZE'S BALLET "THE LEGEND OF LOVE": EVOLUTION AND INNOVATION

Nargiz Guliyeva

This article describes and analyzes the artistic design of the ballet "The Legend of Love" by the outstanding Azerbaijani composer Arif Melikov, staged in 1961 at the Kirov Theater in Leningrad based on the drama "Farhad and Shirin" by the Turkish communist poet Nazim Hikmet. The set design for "The Legend of Love," created by the distinguished theater designer Simon Virsaladze, played a crucial role in the success and innovation of the production. Virsaladze developed a fundamentally new approach to ballet: a "unified installation," built around a single key metaphor and maintaining coherence throughout the performance. The visual appearance of "The Legend of Love" is built on a combination of laconicism and Eastern imagery, rich in symbolism, deepening the meaning of the legendary plot. The innovative concept of a unified image (an Eastern book), a bold rejection of clichéd exoticism, and the extreme expressiveness of each visual element ensured this production's longevity.

Keywords: *ballet, "The Legend of Love," set design, Simon Virsaladze, laconicism, Eastern imagery, symbolism.*