

УДК 378.016. (477)

В. М. Солощенко, Д. А. Титович  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## РОЗВИТОК ПРОВІДНИХ ШКІЛ ТАНЦЮ В НІМЕЧЧИНІ, ШВЕЙЦАРІЇ ТА АВСТРІЇ

*У статті здійснено ретроспективний аналіз розвитку хореографічного мистецтва в Німеччині, Швейцарії та Австрії. Метою статті стало висвітлення розвитку провідних шкіл танцю в Німеччині, Швейцарії та Австрії, окреслення їх особливостей і визначення провідних хореографів у цих державах. На основі аналізу наукового доробку вітчизняних і зарубіжних учених висвітлено розвиток провідних шкіл танцю в німецькомовних країнах. Застосування теоретичного аналізу наукових робіт вітчизняних і зарубіжних науковців дозволило окреслити особливості провідних хореографічних шкіл Німеччини, Австрії, Швейцарії тощо. Доведено, що провідні центри сучасного хореографічного мистецтва й сьогодні знаходяться в Німеччині. Встановлено, що на початку XXI століття відбувається диверсифікація хореографічної освіти у світі та її спрямування на поглиблену підготовку сучасної особистості.*

**Ключові слова:** хореограф, хореографія, танець, хореографічна школа, мистецтво, хореографічне мистецтво, німецькомовні країни, розвиток.

**Постановка проблеми.** На початку XXI століття українська нація, здобувши політичну незалежність та бажану свободу творчості, знаходиться в колі найрізноманітніших течій, напрямів і концепцій європейської та світової танцювальної культур. Нині вітчизняні хореографи отримали унікальну можливість вивчати досвід провідних хореографічних шкіл Європи, особливість їх художньої стилістики, мистецькі концепції тощо. Вивчення історичної спадщини хореографічної галузі в німецькомовному регіоні, зокрема певні прийоми, методики навчання танцю сприятиме формуванню сучасного типу хореографічного мистецтва в Україні, що дозволить у майбутньому хореографам упевнено рухатись у світовий мистецький простір.

**Аналіз актуальних досліджень.** У контексті дослідження ретроспективного розвитку хореографічного мистецтва в країнах ЄС особливу актуальність становить вивчення й упровадження прогресивних зарубіжних моделей і стратегій мистецької освіти для дітей, молоді й

дорослих. Разом зі зверненням в останні роки уваги вітчизняних науковців до проблем розвитку різних напрямів мистецької освіти в інших країнах (В. Верховинець, А. Вільчовська, С. Волков, Л. Зязюн, Г. Ніколаї, І. Сташевська, І. Шкебелей й ін.), усе ще найменш дослідженими в Україні залишаються питання теорії та практики зарубіжної мистецької педагогіки.

Серед іноземних музично-педагогічних концепцій найбільш вивченими у вітчизняному науковому просторі є системи Л. Баренбойма, С. Висоцького, Т. Йотейкі, С. Казури, З. Кодая, Є. Куришева, Л. Куришева, О. Леонтєва, М. Мартено, Р. Мюнніха, К. Орфа, М. Розіна, М. Румера, Ш. Сузукі, Е. Тайнеля, К. Хлавічкі, У. Уїллемса, Дж. Уорда та ін. Найбільшої популярності в європейському просторі набули системи Еміля Жак-Далькроза, Карла Орфа та Золтана Кодая тощо.

**Мета статті** – аналіз розвитку провідних шкіл танцю в Німеччині, Швейцарії та Австрії, окреслення їх особливостей і визначення провідних хореографів у цих державах.

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ століття виникли перші школи танцю в Німеччині. У 1904 році в Берліні було відкрито хореографічну школу, на діяльність якої значно вплинула творчість американських танцюристок Л. Фуллер та А. Дункан. У 1910 році в Мюнхені було засновано школу Р. фон Лабана, у 1911 році в Хелерау – школу ритмічної гімнастики Е. Жака-Далькроза. Е. Жак-Далькроз (1865–1950) є послідовником системи «виразного жесту» Ф. Дельсарта. Цю теорію та практику він безпосередньо поєднав з музикою та ритмом [4].

Варто зазначити, що на початку ХХ століття народилась одна з найбільш впливових ритмопластичних теорій, яка існувала під різними назвами, а саме: ритмопластика, ритмічний рух, евритмія (цю назву використав також Р. Штейнер), ритмічна гімнастика, а пізніше – ритміка. Жака-Далькроза вважають не тільки засновником методу музично-ритмічного виховання, а й винахідником системи виразного руху (сольфеджіо для тіла). Останню охоче використовували хореографи вільної пластики, які не додержувалися традиційних форм академічного танцю [8].

Справжнє ім'я та прізвище Жака-Далькроза Еміль Жак (Emile Jaques). Музичну освіту він одержав у видатних композиторів Л. Деліба та С. Франка в Парижі та Л. Брукнера у Відні. Жак-Далькроз був професором Женевської консерваторії у класах гармонії та сольфеджіо. Свою систему він почав упроваджувати під час занять зі студентами в 1892 році, вважаючи ритм синтезуючим елементом у спорідненні музики та пластики

завдяки їх спільній основі (рух). Деяким чином вплинули на його систему враження від мистецтва алжирських танцівників з їх довершеною координацією рухів і витонченою ритмікою [7].

У 1907 році в Женеві Жак-Далькроз прочитав курс із шести лекцій, де виклав та практично втілював у роботі з учнями основи своєї теорії. Пізніше текст цих лекцій двічі видавався російською мовою під назвою «Ритм. У методі виховання музиканта, який пропонував Жак-Далькроз, він послідовно знайомив учнів із ритмом, звуком та інструментом, обраним для виконавства. Спостерігаючи ту насолоду, яку відчувають діти від ритму незалежно від музики, він вирішив якомога повніше використати ці схильності [7].

У 1912 та 1913 роках у Хелерау було проведено так звані «Ритмічні ігри» за участі всіх вихованців школи Жака-Далькроза без будь-яких обмежень. У їх програму керівник Інституту ритму включив композиції на музику К. В. Глюка, Л. Бетховена, Й. С. Баха. Здебільшого вони були побудовані на навчальних ритмічних вправах, проте мали й самостійне художнє значення. Особливо це стосувалося жанрів поліфонічної музики, які доти не перекладалися мовою танцю. Оформляв сценічні композиції швейцарський режисер і декоратор А. Аппія (1862–1928), сценографія якого відповідала аскетичній простоті рухів і жестів Жак-Далькроза. Співробітництво з Жак-Далькрозом значно вплинуло на свідомість Аппіа-теоретика та практика [2].

У ХХ столітті однією з концептуальних ланок виразного руху стала евритмія («зорова мова» або «зоровий спів»), тобто спроба передати поетичне слово або музичну інтонацію засобами пластики, руху, жесту. Евритмія (у перекладі з грецької стрункість і благозвучність) у античній культурі означала правильну міру співвідношення сутностей світу й мистецтва. Про це писали свого часу Арістотель і Платон. Думки мислителів Стародавньої Греції та її видовищну естетику не раз брали за зразок у пізніші епохи [3].

На початку ХХ століття ця теорія пов'язувалася, насамперед, з творчою практикою Жак-Далькроза, але після оприлюднення досвіду німецького антропософа Рудольфа Штейнера (1861–1925) перший відмовився від визначення евритмії у власній практиці на користь ритмічної гімнастики або ритміки. У 1912 році Штейнер почав розробляти теорію та практику евритмії. Він доводив взаємозв'язок емоційних процесів людини та мовних структур і вважав, що йому пощастило винайти новий шлях до мистецтва руху й нових форм жесту. Штейнер шукав у мистецтві руху не «суб'єктивні» емоційні віддзеркалення, а ті

закономірності, які, на його думку, пов'язували звучання музичної та поетичної мови з їх зоровими еквівалентами. Він був переконаний у тому, що «приховані духовні сили людини співвідносяться з біоритмами життя на Землі. Вочевидь таке сприйняття склалось унаслідок понадсенсорних здібностей прадавніх людей, які зберегли тісний зв'язок із природою» [5].

У 1913 році Штейнер (подібно до Жак-Далькроза в Німеччині) одержав центр для поширення своїх ідей Гетеанум у швейцарському містечку Дорнах під Базелем. Він запропонував систему виховання, яке виключало суперництво, допомагало розкриттю потаємних здібностей учнів шляхом занять евритмією та музикою, медитацією та спеціальними вправами, а крім того участю в театралізованих містеріях [6].

Варто зазначити, що Штейнер окремо вирізняв «тон-евритмію», тобто зоровий спів, який, знов-таки, пов'язував не з мистецтвом танцю, а з рухом, що відбиває такт, ритм, мелодію, окремі інтервали, модуляції згідно музичній структурі твору. Так певний жест рукою робить «видимим» обсяг інтервала або тривалість тону» [4]. У 1919 році вихованці Штейнера почали успішні гастролі Європою, а в 1923 році в Штутгарті відкрився перший навчальний заклад, який готував професійних евритмістів. Він існував протягом 12 років і відновив роботу тільки після закінчення Другої світової війни [9].

У 1926 році Рудольф фон Лабан (1879–1958) засновує хореографічну школу у Вюрцбурзі, де продовжує розробку теоретичних і практичних основ «виразного» танцю, працює як педагог, балетмейстер, здійснює низку постановок, у яких був автором хореографії, музики та сценографії.

У 1930–1934 роках Рудольф фон Лабан стає директором державного об'єднання театрів Берліну, керівник балетної трупі Берлінської державної опери, з 1938 року викладає в школі К.Йосса (Великобританія, Дартингтон-Холл). Співпраця з Йоссом та А. Кнустом викликала до життя систему запису рухів під назвою «Кінетографія», яка отримала світове визнання під назвою «лабанотация». Система Лабана є універсальною концепцією танцювального жесту для аналізу та опису всіх пластико-динамічних характеристик рухів незалежно від того, до якої національної й жанрової категорії він належить. Для обґрунтування своїх поглядів Лабан використовував філософсько-естетичні вчення Давньої Індії, піфагорійців і неоплатоніків [9].

У 1940 році послідовники Лабана заснували в Нью-Йорку Бюро запису танцю «Dance Notation Bureau». Ідеї Лабана розвивали в подальшому його учні й послідовники, зокрема К. Йоссе, М. Вігман, Х. Кройцберг, І. Георгі, М. Терпіс та ін. Але лише згодом виступи першої

виконавиці «виразного» танцю Г. Лейстиків і хореографічно-педагогічна діяльність учениці Е. Жака-Далькроза та Р. фонЛабана – Марі Вігман, засновниці естетики німецького «виразного» танцю, довели унікальність нової хореографії [6].

Артистка, балетмейстер, педагог, представниця експресивно-пластичного танцю Німеччини Марі Вігман (1886–1973) стає послідовницею хореографічного мистецтва Німеччини. У 1914 році дебютувала з експресіоністичними танцями, започаткувала сольну кар'єру. У 1920 році заснувала в Дрездені школу, яка мала філії в Німеччині та за кордоном. Учнями Вігман стають М. Вальман, І. Георгі, Х. Кройцберг, Г. Палукка, М. Терпіс, Х. Хольм, які продовжили розвиток «виразного» танцю. «Виразний» танець став спільним і характерним явищем для Німеччини й Австрії.

З 20-х років ХХ століття в Австрії «виразний» танець став етапом логічного розвитку ритмопластичного танцю (Г. Боденвізер, сестри Візенталь, Р. Хладек та ін.). Варто зазначити, що «виразний» танець від нім. «Ausdruktanz» значно відрізнявся від попереднього досвіду виконавців сучасного танцю, зокрема було вилучено ідеали Давньої Греції із загальної художньої концепції, було використано інший комплекс виражальних засобів у мистецтві, який максимально відповідав вимогам соціокультурного поступу країни в стильовому просторі експресіонізму. Дослідники стверджують, що мистецтво душевного болю, протесту та відторгнення дійсності потребувало перегляду прийнятих правил як у комплексі виражальних засобів кожного виду мистецтва, так і у структурі видовища (його лексичної побудови) як такого [1].

У другій половині ХХ століття в межах естетики постмодернізму, відбулась актуалізація мистецтва сучасного танцю Німеччини у вигляді так званого «театру танцю». Один із перших, хто усвідомив необхідність синтезу класичного танцю і небалетної пантоміми, автор теорії, яка отримала детальну розробку в системі «еукінетика» – артист, педагог Курт Йосс (1901–1979). Школа Йосса мала полімистецьке спрямування (вивчали вокал, графіку, пантоміму, скульптуру, фотографію), що поєднувалося з ґрунтовним вивченням психології людських взаємовідношень. Творчість Йосса була спрямована на створення танцювальної драми нового типу, виховання виконавців і хореографів нового типу. Підтвердженням цьому, стає поява в кінці ХХ століття класика танцювального авангарду, актриси, педагога, автора спектаклів – Піни Бауш, талант якої розвивався під керівництвом її знаменитого вчителя – Курта Йосса. З 1973 року Піна Бауш є керівником театру танцю у м. Вуперталі [5].

Варто зазначити, що провідні центри сучасного хореографічного мистецтва й сьогодні знаходяться в Німеччині, зокрема Баварська опера (Мюнхен), Національний театр (Мангейм), Державна опера (Гамбург), Танц-театр (Вуперталь), Танц-форум (Кельн), Франкфурт-Балет та ін.

З 1984 року Уільям Форсайт (1949 р.н.) – хореограф-провокатор, засновник деконструктивізму в танцювальному мистецтві, очолює Франкфурт-Балет, продовжуючи провокаційно-захоплюючий напрям творчості. Сферами його інтересу є сучасний танець, рок, музична комедія. Випускник Балетної Школи Джоффрей та Школи Американського балету, Уільям Форсайт танцював у сольних партіях за рекомендацією Джона Кранко у Штатгарт Балеті. З 1980 року Уільям Форсайт розпочинає незалежну кар'єру, використовуючи інтригуючі глядача прийоми, зокрема в «Gange», «Say Bye-Bye» для Театру танцю Нідерландів (1982 р.); постановка для Сільвії Гейллем за запрошенням Рудольфа Нурієва в Опері «Comique» тощо. У роботах «In The Middle Some what Elevated», Паризька Опера (1987 р.), «New Sleep», Балет Сан-Франциско (1987 р.) відбувається становлення його характерної деконструктивистської манери інтерпретації класичного балету в її категоричній формі. Варто зазначити, що такі постановки виконуються в усьому світі, зокрема «Artifact» (1984), «LDC» (1985), «Isabelle's Dance» (1986), «Die Befragung des Robert Scott, Same Old Story» (1987), «Impressing the Czar, The Vile Parody of Address» (1988), «A©TION» (1992), «Invisible Film», «Of Any If And», «Eidos: Telos» (1995), «Six Counter Points», «Sleeper's Guts» (1996), «Opus 31», «Small void» (1998) [9].

Наступним представником німецької хореографії стає Джон Ноймайер (1942 р.н.), який з 1973 року є директором і художнім керівником колективу міжнародного визнання Гамбурзького балету. Центр Гамбурзького балету – це сучасний комплекс із репетиційних студій, балетної школи та інтернату. Для роботи в центрі Д. Ноймайер збирає трупі артистів із різних країн, але особливу увагу приділяє вихованцям російської школи. Формування хореографічного стилю видатного хореографа відбувалося на базі різносторонньої освіти (школа Королівського балету, факультет мистецтв університету Маркетта у Вісконсіні) у напрямі роботи над повнометражними спектаклями, що зберігають класичні традиції («Лускунчик», «Ромео і Джульєтта», «Дафніс і Хлоя» у трупі Штутгартського Балету Джона Кранко та ін.). Варто зазначити, що з 237 хореографій, 99 – вже поставлені на світових сценах Європи, а їхніми учасниками стали світові зірки Європи й Америки [4].

Хореографічна мова вистав Д. Ноймайєра дуже різна, але її типовими рисами є світоглядні переконання хореографа про дію єдиних законів мистецтва. По-перше, побудова цілого на рівновазі ансамблю, а не за принципом «піраміди» – визначає увагу майстра до балансу компонентів виконавського мистецтва, що відповідають більш ґрунтовним законам синтезу мистецтв; по-друге, вимога до бачення, осмислення та чесної передачі емоції засновується на загальному мистецькому принципі єдиної спрямованості всіх виражальних засобів для досягнення художньої мети; по-третє, заперечення неконтрольованих дій або почуттів на сцені пов'язується хореографом з вимогою економії художніх засобів [1]. Стає очевидним, що Д. Ноймайєр застосовує в роботі дві рушійні сили творення художнього процесу, а саме художній процес починається з інтуїції, яка завжди перевіряється, доповнюється, контролюється інтелектом мистецької особистості. Так, «спрощення» стає звичайним прийомом хореографа в «божественних» балетах або в редакціях класики. Робота з танцюристами в залі для майстра залишається повним злиттям конкретної особистості й мистецтва. Механізм взаємодії різних сторін у танці Ноймайєр завжди вирішує як діалог різних технік, амплуа, характерів [5].

Дослідники переконані, що ім'я Ноймайєр стало знаком сучасного «симфонічного танцю», який передбачає структурний синтез балетної класики з посткласичними танцювальними системами. При цьому ключовою проблема стає поєднання підходів «емоція про щось» та «емоція як концепція», інерції самодостатності балетної естетики та ноймайєрівського хай-теку, «текстів, що танцюються мислячими людьми» [6].

О. І. Чепалов зазначає, що складно витримувати баланс «нашого» та незвичного, працюючи в ноймайєрівських вузлових точках, коли Т-позиція та дискретність руху повинні невловимо зливатися з арабесками і класичною кантиленністю. Це визначає особливі відносини хореографії з музикою: діалектика музичної партитури, її «уявна верхня межа» сприймається постановником як певний привід для максимального вираження психофізики виконавців. Така енергетична максимальність «збуджує» уявлення глядачів про хореографічний текст [9].

Варто зазначити, що школа Ноймайєра в значенні «конкретний навчальний заклад» та «національна балетна традиція» демонструє свої здобутки на традиційному червневому фестивалі «Дні балету в Гамбурзі». Постановки представників його хореографічної школи, що ґрунтуються на традиціях і мають власну оригінальну манеру висловлення свідчать про геніальність хореографії Ноймайєра.

**Висновки.** Отже, на основі аналізу наукового доробку вітчизняних і зарубіжних учених проаналізовано розвиток провідних шкіл танцю в німецькомовних країнах. Застосування теоретичного аналізу наукових робіт вітчизняних і зарубіжних науковців дозволило окреслити особливості хореографічного мистецтва в Німеччині, Австрії та Швейцарії, що полягають у фундаментальному вивченні національної самоідентичності тієї чи іншої країни та творчому використанні сучасних мистецьких інновацій у хореографічних постановках.

Доведено, що провідні центри сучасного хореографічного мистецтва й сьогодні знаходяться в Німеччині, а провідними хореографами німецькомовного регіону стали: Л. Фуллер та А. Дункан, І. Лабан, Е. Жак-Далькроз (система «виразного жесту»), сценографія А. Аппія (простота рухів та жестів), Р. Штейнер (евритмія), М. Вігман, К. Йосс, У. Форсайт, Д. Ноймайер та інші.

Встановлено, що на початку ХХІ століття відбувається диверсифікація хореографічної освіти у світі та її спрямування на поглиблену підготовку сучасної особистості.

**Перспективи подальших наукових розвідок.** Ця публікація не вичерпує розгляд даної проблеми. Предметом подальших досліджень стане порівняльний аналіз особливостей хореографічного мистецтва в інших зарубіжних країнах і виокремлення позитивних концептуальних ідей, що можуть бути використані в процесі розробки Україною стратегічних напрямів реформ у мистецькій освіті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
2. Далькроз Ж. Ритм: его воспитательное значение для жизни и искусства (перев. Н. Гнесиной) / Ж. Далькроз. – М., 1990. – 146 с.
3. Дельсарт Ф. Система виразності людини / Франсуа Дельсарт. – К., 1998. (Сер. «Підручний порадник для актора»). – 92 с.
4. Злогодух Д. Ритмопластичні теорії другої половини ХІХ – початку ХХ століття (інтеркультурний аспект) / Д. Злогодух // «Мистецькі пошуки». – Випуск 3 [СумДПУ імені А.С.Макаренка]. – 2013. – С. 66–70.
5. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] / М. С. Каган. – Л. : Музыка, 1972. – С. 42–70.



6. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили [Текст] / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 288 с.

7. Ніколаї Г. Ю. Генеза системи музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза та її функціонування в Європі / Г. Ю. Ніколаї // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – 2009. – № 2. – С. 361–372.

8. Ніколаї Г. Ю. Інтеркультурне виховання школярів засобами музичного мистецтва: польсько-український проект / Г. Ю. Ніколаї // Порівняльно-педагогічні студії. – 2012. – № 3 (13). – С. 22–27.

9. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. [Текст] : монографія / О. І. Чепалов // Харк. держ. акад. культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.

## РЕЗЮМЕ

**Солощенко В. Н., Титович Д. А.** Развитие ведущих школ танца в Германии, Швейцарии и Австрии.

*В статье проведен ретроспективный анализ хореографического искусства в Германии, Швейцарии и Австрии. Целью статьи стал анализ развития ведущих школ танца в Германии, Швейцарии и Австрии, выявление их особенностей и определение ведущих хореографов в этих странах. На основе анализа научных работ отечественных и зарубежных ученых определены особенности развития ведущих школ танца в немецкоговорящих странах. Использование теоретического анализа научных работ отечественных и зарубежных ученых дало возможность очертить особенности ведущих хореографических школ Германии, Швейцарии и Австрии. Доказано, что ведущие центры современного хореографического искусства и сегодня находятся в Германии. Определено, что в начале XXI столетия происходит диверсификация хореографического образования в мире и его направление на углубление подготовки современной молодежи. Выявлено, что особенности хореографического искусства в немецкоговорящих странах заключаются в фундаментальном изучении национальной самоидентичности той или иной страны и творческом использовании современных искусствоведческих инноваций в хореографических постановках. Ведущими хореографами немецкоговорящих стран стали: Л. Фуллер и А. Дункан, И. Лабан, Е. Жак-Далькроз (система «выразительного жеста»), сценография А. Анниа (простота движений и жестов), Р. Штейнер (евритмия), М. Вигман, К. Йосс, У. Форсайт, Д. Ноймайэрт и другие.*

**Ключевые слова:** хореограф, хореографія, танец, хореографическая школа, искусство, хореографическое искусство, немецкоговорящие страны, генеза.

## SUMMARY

**Soloshchenko V., Titovich D.** The development of the leading dance schools in Germany, Switzerland and Austria.

*In the article the retrospective analysis of choreographic art in the German-speaking countries is carried out. The specific of choreographic schools of the outstanding choreographers of Germany, Austria and Switzerland is outlined. It is proved that today the fundamental centers of modern choreographic art are in Germany. It is defined that at the beginning of the XX-th century there is a diversification of choreographic education in the world and its direction on deepening of preparation of modern youth. It is revealed that the features of choreographic art in the German-speaking countries provide the fundamental studying of national self-identity of this or that country and creative use of modern art criticism innovations in the choreographic statements.*

*Philippina Bausch was a German performer of modern dance, choreographer, dance teacher and ballet director. With her unique style, a blend of movement, sound and prominent stage sets, and with her elaborate collaboration with the performers during the development of a piece (a style now known as Tanztheater), she has become a leading influence in the sphere of modern dance since the 1970-s. She has created the company Tanztheater Wuppertal Pina Bausch which performs internationally. Mary Wigman was a German dancer, choreographer, notable as the pioneer of an expressionist dance, dance therapy and movement training without pointe shoes. She is considered one of the most important figures in the history of modern dance. She has become one of the most iconic figures of Weimar German culture and her work was hailed for bringing the deepest of existential experiences to the stage. The leading choreographers of the German-speaking countries have become: L. Fuller and A. Duncan, I. Laban, E. Jacques-Dalcroze (a system of «expressive gesture»), A. Appiah's scenography (simplicity of the movements and gestures), R. Steiner (evritmiya), M. Wigman, K. Yoss, U. Forsythe, D. Noymayert and others.*

**Key words:** a choreographer, choreography, dance, choreographic school, art, choreographic art, German-speaking countries, genesis.