

Министерство образования и науки Российской Федерации
Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

Киричук Е.В.

КОМИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ А. ЖАРРИ И М. де ГЕЛЬДЕРОДА

Монография

Изд-во ОмГУ

Омск 2004

УДК 82.09
ББК Ш5(4 Фр)6
К431

*Рекомендовано к изданию
редакционно-издательским советом ОмГУ
18.06.2004 г.*

*Рецензенты:
д-р филол. наук, проф. И.В. Лукьянец,
д-р искусствоведения, проф. Е.М. Смирнов*

Киричук Е.В.
К431 Комическое в драматургии А. Жарри и М. де Гельдерода:
Монография. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2004. – 219 с.
ISBN 5-7779-0492-0

В книге рассматриваются проблемы формирования комического в авангардной драме начала XX века. Прослеживаются истоки, исследуется природа комического в драматургии А. Жарри, М. де Гельдерода. Определяются пути влияния этих драматургов на французский театр 40–50-х годов XX века, в частности на творчество Б. Виана, Э. Ионеско.

Для преподавателей, аспирантов и студентов филологических, искусствоведческих и театроведческих факультетов, а также для широкого круга интересующихся проблемами зарубежного театра.

**УДК 82.09
ББК Ш5(4 Фр)6**

ISBN 5-7779-0492-0

© Киричук Е.В., 2004
© Омский госуниверситет, 2004

Оглавление

Введение	4
Глава I. КОМИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ АЛЬФРЕДА ЖАРРИ	
1. Комическое в театре авангарда на рубеже XIX–XX веков.....	15
2. Авангардная драма как архаическая: идея возврата, обращение к поэтике театра марионеток, образ шута/короля.....	38
3. Понятия «драма» и «катарсис» в театре авангарда. Типология форм катарсиса	60
<i>Примечания</i>	70
Глава II. ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО В ТЕАТРЕ МИШЕЛЯ ДЕ ГЕЛЬДЕРОДА	
1. От бельгийского символизма к французскому театру: формирование и путь М. де Гельдерода как драматурга	75
2. Театр марионеток в ранней драматургии М. де Гельдерода	82
3. Традиция «безжалостного смеха» в театре М. де Гельдерода и шут как его основной персонаж	105
4. Тема «жестокости» в театре М. де Гельдерода и эссеистике А. Арто	110
5. Ландшафт «перевернутого мира» в живописи П. Брейгеля и драматургии М. де Гельдерода	130
<i>Примечания</i>	153
Глава III. М. де ГЕЛЬДЕРОД И А. ЖАРРИ И ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР 40–50-х ГОДОВ XX ВЕКА	
1. Место М. де Гельдерода во французском театре в оценке современника: Б. Виан о М. де Гельдероде	157
2. «Остендские беседы» – «вульгата гельдеродистов», или М. де Гельдерод о своем творческом пути.....	180
3. Смех А. Жарри и комическое в драматургии Б. Виана и Э. Ионеско.....	188
<i>Примечания</i>	195
Заключение.....	198
Библиографический список	204
<i>Приложение. Ландшафт «перевернутого мира» в живописи П. Брейгеля Старшего</i>	
<i>209</i>	

Введение

Изучение жанра комедии в драматургии представляет собой достаточно сложную задачу. Жанр комедии тяготеет к условности, поскольку включает в себе элементы фарса, гротеска, сатиры, бурлеска, что предполагает использование языка условного театра – театра марионеток, комедия дель арте, или комедии масок.

Природа жанра – одна из наиболее сложных проблем для изучения в современном литературоведении. Особая сложность возникает в отношении современной драмы, поскольку здесь имеет место наиболее ощутимый отказ от системы жанров, принятой в XIX веке.

Французский театр XX века имеет особое значение для мирового драматического искусства: по движению французской драмы определялась логика развития всей современной драмы; она оказывала огромное влияние на формирование драматургических школ. Символистская французская драма дала универсальную модель для развития всей драматургии XX столетия. В русле именно этой драмы сформировался как драматург А. Жарри, создавший новый язык комического в драматургии XX века. Этап сюрреалистической драматургии связан с театральными опытами Г. Аполлинера, Ж. Кокто, Р. Витрака, раннего А. Арто. Неоспоримо также значение интеллектуальной драмы (Ж. Жироу, Ж. Ануй) и экзистенциальной (А. Камю, Ж.П. Сартр). Многообразие и свобода форм во французском театре предопределила появление одного из самых интересных феноменов современного театра – театра абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет). Особое место в этом ряду занимают драматические опыты и эссеистика А. Жарри и А. Арто.

Драмы А. Жарри появились в переводах С. Дубина, Н. Мавлевич, М. Блинкиной-Мельник, М. Яснова на русский язык в 2002 году, книга дополнена статьей Г. К. Косикова. Переводы знаменитой книги А. Арто «Театр и его двойник» сделаны С. Исаевым в 1993 году (по заказу московского издательства «Мартис») и Г. Смирновой, О. Кустовой и В. Максимовым в 2000

году (по заказу издательства «Симпозиум», Санкт-Петербург–Москва) с комментарием В. Максимова и А. Зубкова.

В настоящее время изучение французской драмы от 10-х до 50-х годов XX века актуально для создания общей картины развития мировой драмы в целом. Комедийный жанр во французском театре связан с формированием новых средств художественной выразительности – созданием нового языка драматического искусства. В начале XX века в русле символистского театра начался пересмотр понятия трагического в связи с трансформацией шекспировской традиции в драме. Пародия, парафраз, комическое начало доминируют в творчестве А. Жарри.

Очевидно, что жанр комедии в XX веке отличается от традиционного понятия, сложившегося до появления новой драмы. Жанровая амбивалентность комедии стала ее значимой характеристикой. Представляется целесообразным выделить одну из линий в развитии комедийного жанра – комедии, сформированной традицией драматургии А. Жарри; комедии, которая определила жанровое движение в драматургии от 10-х до 50-х годов XX века.

Путь развития французского театра от символизма к театру абсурда характеризуется достаточно сложной и многогранной картиной взаимодействия различных литературных школ и театральных авторов. Поэтико-теоретические подходы к созданию нового театра заложил С. Малларме в своих «Набросках карандашом о театре», неоконченном труде «Ливр». Театр Искусства Поля Фора и Театр Творчества Орельена-Мари Люнье-По воплощали на своих сценических площадках его идеи. В рамках французского символизма возникают две тенденции развития этого национального театра: одна сформированная М. Метерлинком и другая – А. Жарри.

Истоки формирования комедийной традиции в театре авангарда коренятся во взаимодействии символистской драмы и драматического искусства А. Жарри. Два лица французского театра рубежа XIX–XX веков – М. Метерлинк и А. Жарри – определяют своим творчеством как наметившийся переход от символизма к сюрреалистической поэтике драмы, так и более глубокую и сильную тенденцию движения современной драмы к катартической

концепции театра жестокости А. Арто. Путь М. Метерлинка – это путь движения символистской драмы как жанра к современному театру. Возвышенные искания С. Малларме и М. Метерлинка, наследующие романтическое философское и поэтическое сознание, оттеняются пародийной иронической интонацией, привнесенной в литературу Лотреамоном. К кругу именно этого поэта относил себя А. Жарри, которому также свойственно стремление к пастишам, стилизациям, пародии, сарказму и литературным реминисценциям, а также жестокая игра с собственным имиджем, мифом о самом себе, приводящая к саморазрушению. Традиция, определенная теоретическими манифестами и театральными опытами А. Жарри, оказывает глубокое влияние не только на формирование театральной концепции А. Арто, но и является фактором формирования определенной тенденции в современной драме, связанной с ее сатирической, комедийной, жанровой и видовой природой. Нереалистическая драма, отрицающая мимесис, но не исключая катарсис, может быть названа «немиметической», и эта тенденция в сочетании с ее комедийной ипостасью формирует определенную тенденцию в развитии современной драмы от А. Жарри до театра абсурда.

Эта тенденция объединяет авторов, близких А. Жарри или контаминирующих с ней в рамках жанровой природы своих драм: Г. Аполлинер, Ж. Кокто, Ж. Жене, М. де Гельдерод. Особого внимания заслуживают творческий проект «Театр Альфреда Жарри», основанный Р. Витраком и А. Арто, и драматургия, создававшаяся для этого театра.

Б. Виан и Э. Ионеско представляют круг литераторов и деятелей культуры, создавших общество почитателей А. Жарри – «Патафизическую Коллегию». Литературное общество получило название в честь А. Жарри и его эпатажных персонажей короля Убю и доктора Фаустролля. Коллегия Патафизики, как указано в монографии Д. Уэллворта «Театр протеста и парадокса» 1965 года, возникла в культурной жизни Франции в 1948 году. В Коллегию входили видные деятели французской культуры того времени: Ж. Превер, Р. Кено, М. Эрнст, П. Пиа, М. Дюшан и др. Патафизика – это псевдонаука, придуманная А. Жарри, ее адепты –

Убю и Фаустролля. Постулаты патафизики – это манифест искусства авангарда, сделанный в пародийной, иронической форме. Б. Виан был принят в Коллегию после премьеры своей шумевшей пьесы «Живодерня для всех» и получил звание Живодера первого класса и Орден Большого Брюха, которым награждали за «особые заслуги» продолжателей традиций А. Жарри. Юмор Б. Виана, организующий его театр, определяет тяготение автора к комическим формам драмы. Традиция «жестокосного смеха» А. Жарри имеет непосредственное влияние на драматургию Б. Виана. Жанровое своеобразие его драматургии во многом соотносится с новаторской концепцией авангардного театра. Ряд пьес этого автора близки к образцам театра абсурда: «Живодерня для всех» (1947), «Полдник генералов» (1951), «Строители Империи» (1959). Драматургия Виана давно признана его соотечественниками классикой современной литературы, и сам автор получал высокую оценку со стороны таких ее представителей, как Ж. Кокто и Э. Ионеско.

Видовая особенность драм вышеназванных авторов состоит в ином, особом понимании природы драматического действия, которая выявлялась через деструкцию и профанацию действительности и, благодаря этому, приобретала комическую характеристику. Комическое как видовое отличие такой драмы не исключало контаминации с трагическим, что во многом путало карты исследователю авангардных образцов драматургии. Речь идет не о жанре трагикомедии, а о сосуществовании в драматическом произведении двух начал на основе равновесия, исключающего трагикомический синтез. Об этом пишет Э. Ионеско: «...эти два элемента не растворяются один в другом. Они сосуществуют, взаимно отталкиваются, отрицают себя, обоюдно создают динамическое равновесие, напряжение» [1, с. 49]*.

* Здесь и далее первая цифра, заключенная в квадратные скобки, указывает номер примечания или библиографической ссылки, приведенных в конце соответствующей части монографии; вторая цифра – номер страницы источника. – *ред.*

«Орфей» Ж. Кокто, «Фауст» и «Школа шутов» М. де Гельдерода, «Строители Империи» и «Живодерня для всех» Б. Виана, а также драмы Э. Ионеско «Стулья», «Жертвы долга», «Жажда и голод» демонстрируют эту тенденцию в современной драме. Связующим звеном театрального поиска этих авторов является юмористический, смеховой аспект их драматургии. Они опираются на традицию «безжалостного смеха» (термин М. де Гельдерода), сложившуюся в творчестве А. Жарри. Формирование этой традиции иллюстрирует ряд ярких страниц истории театра.

Во французском театре XX века имели место две премьеры по своему значению и реакции как публики, так и критики близкие к феномену «битвы при “Эрнани”». Это премьера «Короля Убю» А. Жарри, состоявшаяся 10 декабря 1896 года на сцене театра Творчества, и «Поминок в аду» М. де Гельдерода, представленных в театре Марины в течение нескольких вечеров ноября 1949 года. Обе премьеры, имеющие место в разное время и в разных театрах, замечательны тем, что открывают новые страницы в истории французского театра и французской литературы. Драматические произведения М. де Гельдерода и А. Жарри сопоставимы не только благодаря эффекту скандального восприятия, они имеют несколько существенных общих жанровых и поэтических черт, которые определяют особый подход к анализу явлений авангардного театра. Вид смехового начала в драматургии А. Жарри охарактеризован М. де Гельдеродом как «жестокий смех». Идея «жестокости» как движущей силы искусства театра появляется у М. де Гельдерода в середине 30-х годов (независимо от концепции театра жестокости А. Арто). В этот период он создает две пьесы, воплощающие эту идею – «Эскориал» и «Школа шутов». Обратимый персонаж, воплощающий древний театральный комический архетип «король-шут», демонстрирует смысл концепта «жестокосного смеха» в драмах Гельдерода. Он имеет ярко и недвусмысленно определенную автором гиньольную природу и типологическое сходство с известным эпатажным персонажем А. Жарри. Король Убю прежде всего является марионеткой по замыслу Жарри и по своей эстетической сути. «Великий Гиньоль» [2] во французской театральной традиции широко представлен в XIX веке и дает ав-

тору возможность воплотить на театральной сцене идею создания иной реальности и насытить текст пьесы аллюзиями самого широкого толкования. Недаром О.-М. Люнье-По называет этот фарс «скучноватым», он действительно лишен театральной динамики и выглядит как пародия. Трагедии У. Шекспира явились основой пародийной аллюзии, также и по представлению самого А. Жарри. Но автор вводит и более глубокие смысловые пласты, которые, как нам кажется, связаны с необычной сферической формой марионетки Убю (есть и игровое, актерское воплощение этого персонажа, созданное актером Ф. Жемье), которая читается как символ необъятного «брюха». Убю свойственна и жестокость, и ненасытность, он демонстрирует собой все неприглядные возможности низменной природы человека. В таком случае «жестокость» А. Жарри, отмеченная М. де Гельдеродом, имеет уже не пародийное значение, она определяет по принципу доказательства от противного особый вид катартики в его драматургии, которая связывает поэтические черты драмы Жарри с формами архаической, докомической прадраматической традиции.

Особый интерес представляет тот факт, что театральный сезон 1949 года должен был ознаменоваться еще одной скандально дерзкой премьерой: Ж. Л. Барро планировал представить парижской публике премьеру пьесы Б. Виана «Живодерня для всех», но «не смог», как отметил Виан в предисловии к публикации своей пьесы. Зато «смог» Андре Рейбаз и его труппа, только что закончившая работу над «Поминками в аду» М. де Гельдерода в Мариньи. Премьера, намеченная на октябрь 1949 г., состоялась 11 апреля 1950 года в театре Ноктамбюль, в Париже. 3 мая 1950 года появился первый значительный отклик на эту премьеру со стороны Ж. Кокто. «Борис Виан представил нам, в “Живодерне для всех”, удивительную пьесу, такую же одинокую для своей смутной эпохи, как “Труди Тиресия” Гийома Аполлинера и моя “Свадьба на Эйфелевой башне”» [3, с. 51]. В рецензии на спектакль от 25 апреля 1950 года критик Р. Баржавель пишет: «Важнейшее событие этой недели... это рождение в театре Ноктамбюль драматического автора, который может оказаться, сделав усилие, если пожелает, последователем А. Жарри». Главный герой пьесы

– Отец, хозяин живодерни – также вызывает у критика определенные ассоциации: «Это Юбю – Живодер, откормленный у Бранкиньюля. Это мощный взрыв смеха, опрокидывающий клевету, страхи, догмы, все величественные бессмыслицы, во имя которых “сильные мира сего” – пусть их будет двое или пятеро – отправляют людей на живодерню» [4, с. 186]. Естественно, что столь явно бросающаяся в глаза аналогия привлекла к Виану внимание патафизиков.

Сам Борис Виан среди своих литературных приоритетов называет А. Жарри: «Адольф, Доктор Фаустролл, Суровая зима, Исправительная колония. И Пилон. Вот мои пять великих» [5, с. 237]. Сопоставление в одном ряду Б. Констана, Р. Кено и А. Жарри говорит об особом внимании писателя к неординарной личности творца – человека, перешагивающего границы общепринятого. Следует отметить, что среди названных пяти великих не авторы, а их персонажи, которые, видимо, наиболее значимы для Б. Виана. Такой тип рассуждений характеризует человека, для которого мир искусства, особенно искусства слова, превалирует над реальным миром. Так, Адольф существует как бы независимо от Констана, а Фаустролл – от А. Жарри, они самоценны и символичны. Создание образа – поиск архетипа, к которому обращается сознание автора. Ирреальное, воображаемое, виртуальное становится житнетворящим фактором.

Этот пример осмысления вещей вполне в духе патафизики, придуманной А. Жарри. «Патафизика – это наука о воображаемых решениях, которая символически соотносит с внешними признаками виртуальные свойства предметов» [6, с. 339]. Виртуальная реальность – скрытая, потенциально заложенная сфера творческого осознания реальности. В таком мире писатель равен созданному им персонажу и оба они ирреальны. Так достигается мир абстракций, столь желаемых А. Жарри в сценических образах и столь ярко воплощенных в прозе и драме Б. Виана, где подчеркивается нарочитая условность и ирреальность происходящего. Так, король Юбю А. Жарри или Живодер Б. Виана – гротесковые персонажи. В них есть элементы фантастического, ирреального, отвратительного, но одновременно комического. Будучи комиче-

скими по своей природе, они заставляют зрителя смеяться над войной, смертью, моральной нечистоплотностью. Парадокс пьес Б. Виана и А. Жарри, подчеркнутый Р. Баржавелем, состоит в том, что их тематика и проблематика далеко не так игривы и забавны, как форма.

Сезон 1949/50 года замечателен своими яркими премьерами и вписан в историю театра благодаря еще одной пьесе, получившей известность весной 1950 г. Речь идет о «Лысой певице» Э. Ионеско, первый показ которой состоялся 11 мая 1950 года в театре Ноктамбюль. Режиссер, поставивший эту пьесу, Никола Баттай, работал после этой премьеры с Э. Ионеско много лет. Зрительская реакция на премьеру «Лысой певицы» была такой же скандальной, демонстрирующей резкое неприятие, что не помешало ей позже завоевать любовь всего мира. «Зрители свистели, а те, кто смеялся, говорили, что это несерьезная комедия, что именно поэтому они и смеялись несерьезным смехом», – писал сам Э. Ионеско пятнадцать лет спустя [7, с. 289].

Театр Э. Ионеско получил с помощью французской критики название театра абсурда. Сам же драматург в своей эссеистике «Notes et contre-notes» (1962) и «Antidotes» (1977) доказывал, что его театр истинно театрален и контаминирует с древними архаическими формами театра. Э. Ионеско называл свой театр «новым» или «авангардным», не слишком жалуя определение «театр абсурда». «Так называемый “театр абсурда” (Эсслин) или “шутки” (определение Э. Жаккара), который я предпочитаю называть “новым театром” или театром “авангарда”, по-прежнему живой, так как с пятидесятых годов никакой другой театр не пришел ему на смену...» [8, с. 364].

Такую же точку зрения на театр Э. Ионеско высказывает И. Дюшен в послесловии к сборнику пьес Ионеско «Театр», вышедшему в 1994 году на русском языке. Переводы пьес Э. Ионеско на русский язык многочисленны и являются особой проблемой изучения его текстов, поскольку автор прибегает к приемам словотворчества, деривации и контаминации («игры против текста»). Тексты пьес этого автора подлежат анализу только на языке под-

линника, как и тексты Б. Виана, который также склонен к кодированию смысла в своих пьесах.

Два периода творчества Э. Ионеско – период «коротких» и «длинных» пьес – представляют собой выразительную эволюцию его драматургии. Игра со словом, концепция персонажа, особая роль сценического пространства в его пьесах заслуживают внимания исследователя. Культовая фигура этого драматурга как мэтра современного театра привлекает к себе внимание в основном зарубежных исследователей: М. Эсслина, М. Ваиса, Д. Уэлворта. Среди отечественных можно назвать Т. Б. Проскурникову, И. Дюшена, Г. Зингера и др.

Э. Ионеско пытался преодолеть немало сложившихся довольно поверхностных формулировок по отношению к своему театру, среди которых тезис об элитарности театра авангарда. Без сомнения, все пьесы этого драматурга обладают внутренним смыслом, довольно сложной системой кодирования которого может заниматься только ученый со специальными знаниями (сам автор имел степень доктора филологии в Сорбонне). Все же успех его спектаклей у публики говорит, что драматург нашел своего зрителя, свою аудиторию. Парадоксальный эффект соединения элитарности и открытости его театра кроется в юморе Э. Ионеско, его умении использовать наследие смеховой французской культуры в театре, как, например жанры сатиры и фарса. Бытовой анекдот и абсурдная комическая коллизия в его театре занимают также важное место.

К сущностным чертам театра Э. Ионеско относятся также использование автором приемов цитирования и аллюзии, обычно имеющих место в постмодернистской прозе. Интертекстуальность как свойство драм Э. Ионеско позволяет выявить их смысловую многоплановость и философско-эстетическую природу.

Несомненно, немаловажным и неслучайным представляется тот факт, что театральные дебюты сезона 1949/50 года совпали с премьерой пьесы М. де Гельдерода, написанной в 1929 году и не видевшей сцены до постановки в театре Мариньи. Это время, как цитировалось выше, Ж. Кокто называет «смутной эпохой», в завершение которой намечается возвращение к театральным экспе-

риментам 10-х, 20-х годов и возрождение той утраченной в 30–40-е годы традиции «бунта против правил», которая соединила дерзкий вызов с гениальностью и эпоху С. Малларме и М. Метерлинка, Лотреамона и А. Жарри с авангардом 40–50-х годов. Этот этап развития авангардной драмы отмечают как начальный в ее развитии (М. Эсслин, Т.Б. Проскурникова). Пьесы Г. Аполлинера «Грудь Тиресия» 1917 года и Ж. Кокто «Свадьба на Эйфелевой башне» 1919 года представляют собой начало второго этапа, с которым соотносится и первая премьера пьесы М. де Гельдерода «Смерть доктора Фауста» 1928 года в Париже в театре Искусства (труппа Эдмона и Луизы Отан-Лара). Эти пьесы продолжают традицию комического «жесточкого смеха», заложенную А. Жарри в 1896 году.

Возвращение М. де Гельдерода во французский театр в конце 40-х годов представляется закономерным и неизбежным, поскольку в рамках именно этого театра он реализовал самую глубокую и яркую идею своей драматургии – идею «жесточкого смеха».

Третий этап развития французского авангарда связан с появлением целого ряда драматургов, пишущих в рамках этой традиции, который открывает Э. Ионеско.

Новаторский театр А. Жарри, М. де Гельдерода, Б. Виана и Э. Ионеско является отражением и реализацией глубокого процесса обновления современного театра, корни которого в символистской, а затем и авангардной поэтике нового искусства прошедшего столетия.

1. Ионеско Э. Противоядия. М., 1992.

2. «Великий Гиньоль» – французский театр марионеток XIX века. Подробно рассматривался в книге Ш. Манена «История Марионеток в Европе от античности до наших дней» (Париж, 1852). Манен описывает основных его персонажей: Полишинеля, Матушку Жигонь и др.

3. Перевод на русский язык сделан по изданию*: *Cocteau J. Salut a Boris Vian* // Vian B. Théâtre I. Paris, 1993.

4. *Barjavel R. Boris Vian se rehabilite* // Vian B. Théâtre I. Paris, 1993.

5. *Arnaud N. Les vie paralleles de Boris Vian*. Paris, 1970.

6. *Esslin M. Le théâtre de l'absurde*. Paris, 1963.

7. Ионеско Э. Пятнадцать лет моей «певицы» // Ионеско Э. Противоядия. М., 1992.

8. Ионеско Э. Прерывистый поиск // Там же.

* Здесь и далее текст иностранных изданий дается в переводе на русский язык, сделанном автором монографии. – *ред.*

Научное издание
Елена Владиленовна Киричук

КОМИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ
А. ЖАРРИ И М. де ГЕЛЬДЕРОДА

Монография

Технический редактор *Е.В. Лозовая*
Редактор *Е.В. Коськина*

Подписано в печать 27.10..04. Формат 60х84 1/16.
Печ. л. 13,75. Уч.-изд. 11,7. Тираж 300 экз. Заказ 553

Издательство ОмГУ
644077, Омск-77, пр. Мира, 55а

Список допущенных опечаток

<i>Страница</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
154 (п. 25, 27, 33), 155 (п. 45, 47, 55), 156 (п. 57, 64, 67)	Герольд	Гельдерод
195 (п. 5), 196 (п. 9), 207 (п. 44–47)	Arnand	Arnaud
201 (стр. 24)	Л. Жироду	Ж. Жироду