

ЗВАБА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ МЕХАНІЗМ

У статті обґрунтовано становлення й утвердження зваби як соціокультурного механізму. Автор наголошує, що зваба як соціокультурний механізм функціонує за принципом деконструкції метафізики присутності, що можна представити моделлю порожнього центру. Задіюючи стратегії, основані на децентрації, деконструйованих обернених знаках та вислизаючих символах, зваба як соціокультурний механізм спрямовує їх у сфери сексуальності та гіперреальності, чим генерує новий стиль сучасної культури – порногламур, орієнтований на симуляцію суб'єктивності через культивування стратегій позиціонування особистості.

Ключові слова: зваба, соціокультурні механізми, деконструкція, децентрація, центр, симуляція, сексуальність, гламур, постмодернізм.

В статье обосновано становление и закрепление соблазна как социокультурного механизма. Автор акцентирует, что соблазн как социокультурный механизм функционирует по принципу деконструкции метафизики присутствия, что можно представить моделью пустого центра. Используя стратегии, основанные на децентрации, деконструированных обратных знаках и ускользящих символах, соблазн как социокультурный механизм, направляет их в сферы сексуальности и гиперреальности, чем генерирует новый стиль современной культуры – порногламур, ориентированный на симуляцию субъективности через культивацию стратегий позиционирования личности.

Ключевые слова: соблазн, социокультурные механизмы, деконструкция, децентрация, центр, симуляция, сексуальность, гламур, постмодернизм.

The article argues the formation and strengthening of seduction as a sociocultural mechanism. The author states that seduction as a sociocultural mechanism functions according to the principle of presence metaphysics deconstruction, which can be presented as a model of empty centre. Using strategies based on decentration, deconstructed reversed signs and elusive symbols, seduction as a sociocultural mechanism directs them into the spheres of sexuality and hyperreality, which generated the new style of contemporary culture – pornoglamour, oriented at simulation of subjectivity through the cultivation of personality presentation strategies.

The key words: seduction, sociocultural mechanisms, deconstruction, decentration, centre, simulation, sexuality, glamour, postmodernism.

Безапеляційна деконструкція традиційних моделей, що стихійно генерує новітні стандарти соціокультурного простору сучасності, закликає до переосмислення структурної організації та бонусних надбудов соціокультурних механізмів. Цей процес, невблаганно модифікуючи онтологічні засади, закономірно позначається і на широкому спектрі інших філософських дисциплін: від етики та естетики – до діалектики і синергетики, маніфестуючи та стверджуючи креативний потенціал постмодернізму у статусі базового генератора трансформацій сьогодення.

Таким чином, проблемою, яку ми спробуємо розв'язати у цій статті, є артикуляція та утвердження нових і радикальних соціокультурних механізмів.

Цю проблему розробляли Р. Барт, Ж. Бодріяр, П. Вірільо, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістева, Ж. Лакан, Е. Левінас, Ю. Лотман, М. Мерло-Понті, М. Фуко.

Актуальність написання цієї статті мотивується тим, що на теренах сучасної вітчизняної філософської думки поставлена проблема, на жаль, фігурує ще на зародковій стадії висвітлення.

Отже, *метою статті* є аналіз стратегій становлення новітніх соціокультурних механізмів.

Тотальна амбітність постмодернізму щодо деконструкції бінарних опозицій на сучасному етапі актуалізується також і у витісненні жіночого зі структури опозиції «маскулінне/фемінне». Ця тенденція дається взнаки спершу у вимірі дискурсивних практик, пов'язаних зі сферою сексуальності. Деконструйований гендер, транслюючи уявне жіноче на весь спектр соціокультурних явищ, відповідно, сприяє вкоріненню фемінного як доміантної ознаки функціонування культури як системи. Це логічно дозволяє виокремити бодай один соціокультурний механізм, оснований на безапеляційній доміанті фемінного. Таким соціокультурним механізмом ми однозначно вважаємо звабу. На відміну від авторитарної структури та владних претензій фалоцентризму, зваба фігурує як абсолютно децентраційне утворення: «Наївним є будь-який рух, який вірить у можливість підриву системи через її базис. Зваба являє велику спритність, являє ніби спонтанно та із засліплюючою очевидністю – їй немає потреби доводити та показувати себе, немає потреби себе обґрунтовувати – вона казується безпосередньо, у перевертанні будь-якої уявної глибини реального, будь-якої психології, будь-якої анатомії, будь-якої істини, будь-якої влади» [1, с. 39]. Таким чином, зваба як соціокультурний механізм сприяє орієнтації на переосмислення фундаментальних основ семіозису.

Якщо будь-яка структура урочисто вітала адаптацію елемента у своєму складі, то зваба, не виокремлюючи, а генеруючи структурні елементи, розхитує структуру не з середини, а ззовні, навіть і не претендуючи на революційний статус. Зваблива омана децентрації всотує структурні елементи в умовну пільму девальвації системи. Обернення знака та його вислизання зі структурної організації фігуративно закріплює себе у нівеляції структурності структури: «Звабі відомо, й у цьому її таємниця, що *ніякої анатомії нема*, нема *ніякої психології*, що всі знаки є оберненими. Їй не належить нічого, крім видимостей – від неї вислизують усі форми влади, але вона здатна обернути усі її знаки. Що може протистояти звабі? Ось де єдина справжня ставка в оцій грі: контроль і стратегія видимостей проти сили буття і реальності. Марно спробувати розіграти буття проти буття, істину проти істини – все це пастка підриву основ, – але, виявляється достатньо *легкою маніпуляції видимостями*» [1, с. 39]. Отже, маніпуляція видимостями як структурний принцип організації іншої структури, основаної, як ми вже зазначали у нашій кандидатській дисертації, на нелінгвістичних принципах текстуальності, стримить до символічного смислу, вираженого в обернених знаках, не включених до складу панівної структури.

У такий спосіб цілковита відкритість окремих структур, артикулюючи нові атрибути перцепції, сприяє нон-фінальній стадії розвитку радикальних механізмів

культури. Зваба як один із них культивує широкий спектр моделей, оснований на безапеляційній домінії фемінного та репрезентації знаків, пов'язаних з його сферою: «Жіноче не як стать, а саме як трансверсальна форма будь-якої статі та будь-якої влади, як таємна і вірулентна форма безстатевості. Як виклик, спустошуючі наслідки якого відчутні сьогодні на всьому просторі сексуальності, – чи не цей виклик, що є нічим іншим, як викликом зваби, панував у всі часи?» [1, с. 47]. Пафосна демонстрація обернених знаків як жіноча провокація найвищого гатунку, артикулюючись як структурний елемент відкритої структури, актуалізує себе у розмаїтті деконструктивних перетворень, що спонукають до коронації зваби як соціокультурного механізму: «Екзальтація жіночості – неперевершений інструмент для безпрецедентної генералізації та керованого розповсюдження Сексуального Розуму» [1, с. 62]. Отже, зваба як фігуративне втілення стратегій жіночого проголошує себе у статусі онтологічного критерію сучасності, що стверджується у повноголосі соціокультурних домінії, оснований на деконструкції: «Тому-то все у цьому суспільстві фемінізується, сексуалізується на жіночий лад: товари, блага, послуги, відносини найрізноманітнішого гатунку – той же ефект у рекламі <...>, товару надається деяка уявна властивість жіночості, завдяки якій він здається у будь-який момент досяжний, завжди готовим до ужитку, абсолютно безвідмовним та не підвладним грі випадку» [1, с. 65–66].

Зваба як соціокультурний механізм оперує широким спектром моделей, орієнтованих на позиціонування особистості, сприяючи становленню і ствердженню симуляції індивідуальності, чим позбавляє її статусу суб'єктивного центра: «Адже ці коливання виводять індивідуальність з рівноваги саме тому, що кожне з них відповідає індивідуальності іншій, ніж та, яку вона сприймає за свою власну з точки зору невіднайденого центру» [4, с. 236].

У такий спосіб ідеться власне про дію прихованого, невидимого та вислизуючого центру, який координує системно підпорядковані йому утворення, встановлюючи порядок системної організації, заснований на деконструкції, нестабільності, ризоморфності, спонтанності, біфуркації та остаточній втраті суб'єкта: «Ти прямуєш плетивом чужих шляхів, аби відлучитися від самого себе. Ти існуєш лише на шляху іншого, проте без його відома, насправді ж ти йдеш власним шляхом, майже не усвідомлюючи цього. І не для того, аби щось відкрити в іншому чи дізнатися, куди він прямує, це й не “дрейф” у пошуках випадкового шляху: усе це належить до різних сучасних ідеологій і не дуже приваблює. Тоді як цей почин цілковито належить до зваби» [2, с. 131]. Отже, таке існування на шляху Іншого, але без його відома та лейтмотив прогулянки чужими шляхами відсилають до моделі центру-перехрестя.

Розуміння присутності як відсутності та відсутності як присутності як основних принципів функціонування зваби як соціокультурного механізму набуває свого представлення у моделі порожнього центру. В такий спосіб ми стверджуємо, що моделлю деконструйованого центру зваби як соціокультурного механізму є порожній квадрат як центр перехрестя, тобто як центр, що вислизає, хоча порожнє місце центру може тимчасово посісти і квадратура кола або описаний квадрат, якщо паралельно задіяні дві стратегії: «Симулякр стає фантазмом, інтенсивність стає інтенціональністю

в тому ступені, в якому вона приймає в якості свого об'єкта іншу інтенсивність, яку вона включає в себе і до якої включена сама, сама виступаючи як об'єкт на нескінченності інтенсивностей, через які вона проходить» [4, с. 389–390]. Таким чином, зваба як соціокультурний механізм функціонує за принципом абсолютної децентрації, деконструюючи метафізику присутності через гру обернених знаків: «Для всіх ортодоксій зваба продовжує бути згубною витівкою, чорною магією розбрату й порчі усіх істин, закляттям та екзальтацією знаків у злякисному їх споживанні. Усілякому дискурсу загрожує це раптове обернення або поглинання у власних знаках, яке не залишає й сліду смислу. Ось чому всі дисципліни, що у якості аксіоми передбачають зв'язність цілеспрямованість своїх дискурсів, можуть лише гнати й заклинати звабу» [1, с. 25–26].

Зваба як соціокультурний механізм, спираючись на деконструйовані обернені знаки та вислизаючі символи, актуалізовані у сфері сексуальності, є генератором нового стилю сучасної культури, який Ж.-М. К'юбільє небезпідставно назвав порногламуром: «Те ж саме стосується характерних рис стилю: все, що виражене в продуктах мистецтва явно, в продуктах ужиткових виражене на рівні цілком прозорих символу, метафори, знака. Але якщо уряди, котрі контролюють канали доступу, спрямовано відсіюють “сатанинський”, духовний елемент західної культури, пропускаючи при цьому ужитковий, приречені не розуміти, що, образно кажучи, лінії автомобіля Nissan Skyline так само сексуальні, як Шарон Стоун із своїм основним інстинктом чи пісні “Rolling Stones”, то це прекрасно усвідомлюють фанатичні кола, – до того ж не тільки це, а й значно більше» [7, с. 174].

Проте не слід ототожнювати звабу із сексом, він не є її кінцевою метою. Оперування тілесною сферою є лише інструментарієм у більш витонченій та ледь вловимій грі ілюзій: «Зваба завжди особливіша та піднесеніша за секс, та вище за все ми цінуємо саме звабу» [1, с. 43]. Це чудово розуміють люди, чия професія вписується у сферу моди, дизайну, реклами, салонного та шоу-бізнесу. Зваба, актуалізуючись у несвідомому та (або) в уявному, нестримно рветься у свідоме та реальне, долаючи зайві асоціації: «Стратегія зваби – це стратегія приманки. Зваба приманки чатує будь-яку річ, яка стримить до злиття із власною реальністю» [1, с. 131]. Така зваблива приманка актуалізується в реальному через обернений знак, який може обертатися нескінченно та зазнавати необмежену кількість деконструкцій, щоразу створюючи нові смислові ланки. Отже, креативний потенціал сфери уявного, накладаючись на простір реального, продукує ніщо інше, як ілюзії реального, його тиражі та серії, що постають як основний продукт смислотворення: «Якщо йдеться про вираження смислів, сучасних своєму часові, як це й має місце в даному разі, вони висловлюються і сприймаються природно, що повною мірою притаманне порногламуrowі: в якій би формі його ідеологія не поширювалася – від пропаганди до легкого ненав'язливого спокушання, вона завжди, на відміну від яких-небудь мертвонароджених ідеологій на зразок соцреалізму, сприймається співчутливо і з інтересом, бо виражає реальність, становлячи протилежність тим, що лише декларують міфічну реальність, котра слугує прикриттям для геть відмінної іншої» [7, с. 170]. У такий спосіб зваба як соціокультурний механізм проголошує себе у новому

стилі сучасності – порногламури, який акумулює найвиразніші ознаки суспільства споживання.

Поява зваби в статусі концепту має глибоке історичне коріння, пов'язане зі ствердженням та закріпленням християнства: «В античності ідея зваби ще не присутня, це продукт християнської епохи» [10, с. 234]. Зваба як суб'єктивна практика повинна була вправно оперувати широким спектром стратегій, орієнтованих на порушення об'єктом церковних заповідей, що, зазвичай, призводило до внутрішнього конфлікту, який ми розуміємо як перший паросток децентрації. Інші історичні натяки на децентраційну природу зваби ми вбачаємо в театральних спецефектах, покликаних на боротьбу з нудьгою реального через використання захопливих стратегій пригодницького та авантюрного типу. Такі стратегії зваби обов'язково повинні гармонійно поєднувати в собі обернені знаки предметно-речової сфери й символи престижу та сюжетно-композиційний вимір майбутньої події, яка має справити на об'єкт чаруюче невинне враження: «Якщо людям чогось не вистачає у житті, так не реальності ні в якому разі, а, навпаки, вимислу, фантазії, гри. Одяг, у який наряджаються звабники, місця, куди вони приводять вас, їх слова, їх жести злегка перебільшені – не те, щоб штучно театральні, але із захопливим додаванням нереальності, як ніби ви з ними опинилися у казці або були персонажами кінофільму. Зваба – свого роду театр у звичайному житті, зустріч ілюзії та реальності» [3].

Світова історія має безліч прикладів залучення таких стратегій, але одним із найскравіших все ж таки постає театральність зваби герцогом Бекінгемом Анні Австрійської: «Перебуваючи у Франції у 1625 р. з приводу переговорів про шлюб короля Карла I та Генрієтти, сестри Людовіка XIII, Бекінгем, будучи талановитим актором, вирішив створити особливе враження на позбавлену королівської уваги та ласки королеву Анну Австрійську. Він ніколи не жалів грошей на нечувано дорогі костюми та з'являвся на балах у всьому блиску свого неперевершеного чоловічого чару. Але того вечора він перевищив сам себе! На розкішний бал, даний на другий день весілля свого короля і французької принцеси в палаці кардинала, з'явився високий, гарно складений, із полум'яним поглядом Бекінгем до захоплення дам, скаженості та заздрощів кавалерів, в одязі, який затьмарив костюми усіх найперших чепурунів Франції. На ньому був сірий атласний колет, розшитий перлами, з крупними перлинами замість гудзиків, з-під перлового намиста у шість нитей сяяла діамантова зірка Св. Георгія, оцінена у 800 000 пістолів. Білі пір'їни на береті були прикріплені п'ятьома солітерами, у 500 000 ліврів кожен. У вухах були сережки з перлами; вишивка зеленої оксамитової епанчі була неперевершеною. Засліпивши увесь двір багатством та красою, герцог здивував їх своєю граційністю у танцях. На кілька кадрилей він був кавалером Анні Австрійської, і ця пара нагадувала Венеру і Аполлона, наряджених у костюми XVII століття. Тисячі очей милувалися ними. Усі перлини на костюмі Бекингема за його наказом були навмисно пришиті на живу нитку. У той момент, коли він відвісив Анні Австрійській глибокий поклін, ці коштовності одна за одною відірвалися та розсипалися по паркету. Придворні кинулися збирати перлини та протягувати їх герцогу. “Дякую, – відповів він із

чарівливою і ледь-ледь презирливою усмішкою. – Ви так турбуєтеся через якусь дрібничку – залиште їх собі”. Знавці потім стверджували, що улюбленець англійського короля розсипав перлів більш, ніж на 100 000 пістолів. Юпітер спокушав Данаю золотим дощем, а герцог Бекінгем Анну Австрійську з перлів... Бекінгем, сп’янілий від пристрасті до Анни Австрійської, загинув у розквіті років від удару найманого вбивці» [8, с. 102–104]. Отже, віковий пил історії анітрохи не затьмарив пафосного блиску цієї стратегії зваби, а, навпаки, затвердив її сяюче віддуння у статусі, синонімічному до зваби. У цьому випадку звабливою є сама стратегія зваби, яка передбачає урахування найдрібніших деталей та найвибагливіших смаків. Довгий час роботи над розробленням плану, щоб потім, ніби між іншим, з легкою невимушеністю та ніби граючись і мимохіть здійснити його як саму собою зрозумілу річ.

Означені стратегії як базові у функціонуванні зваби протягом історії лише відшліфовувалися та вдосконалювалися, але найближче до сучасності стоїть осмислення зваби у варіанті С. К’еркегора. У романі «Щоденник звабника» хроніка зваби дівчини Корделії хитрим звабником-естетом Йоханнесом вибудовується як серія штучно ініційованих ним його наближень/віддалень від неї з метою отримання естетичної насолоди. У цьому разі, як ми вважаємо, справжнім об’єктом зваби є саме деконструкція метафізики присутності, а не Корделія як живе втілення спокуси.

Таке розуміння зобов’язує нас до кількох коментарів. По-перше, це актуалізація децентрації через артикуляцію центру-симулякра в особі Корделії, який виконує одночасно дві функції – інструментальну та фіктивну. По-друге, використання деконструкції як базового принципу генерації маніпулятивних тактик, стратегій і технік. По-третє, виникнення естетичних почуттів внаслідок рефлексії над деконструкцією метафізики присутності, здійсненої емпіричним шляхом, або, умовно кажучи, можливість отримання естетичної насолоди від роботи системи. По-четверте, аналіз впливу комбінаторних варіантів та серій деконструкції опозиції наближення/віддалення на психологію суб’єкта.

Така багатоаспектна проблематика зваби, здійсненої через деконструктивні перетворення, однозначно переносить її у вимір децентрації, артикулюючи всю її багатогранність одночасно: «Страждання Корделії ще збільшуються усвідомленням, що це він пробудив у ній тисячоголосий роздум, розвинув її естетично на стільки, що вона вже не може більше прислуховуватися до одного тільки голосу, а чує їх усі разом, та вони наповнюють її слух, звучать у ньому найрізноманітнішими тонами і переливами та заповнюють її душу» [6, с. 15]. Тепер уже зваба заволодіває не тільки зором, а й слухом. Гра із почуттєвою динамікою об’єкта є справжнім тріумфом для звабника та відкриває йому нові обрії для генерації афектів: «Зваба є дещо таке, що заволодіває усіма задоволеннями, усіма афектами та представленнями, навіть усіма мареннями, щоб переінакшити їх першопочаткову динаміку в дещо зовсім інше – у гру більш гостру та більш тонку, ставка у якій не знає ані кінця, ані початку, не співпадає ані з потягом, ані з бажанням» [1, с. 219].

Витончена гра у вислизання від об’єкта як провідна тактика звабника зрештою перетворюється на вислизання від самого себе. Вислизаючи від об’єкта у площині

реального, він вислизає від себе у вимірі символічному: звабник зваблює сам себе своєю звабою, своїм вправним умінням апелювати її стратегіями та об'єктами. Він і сам розчиняється в остаточній і незворотній децентрації об'єкта: «Він вчить Корделію “змішувати поезію з дійсністю”, турбуючись про коло її читання, закидуючи її листами, тобто усіляко спонукаючи до рефлексії, вважаючи, що “мертва буква діє інколи сильніше за живе слово”. Потроху Йоханнес зміщує її орієнтири, ніби між іншим запитуючи: “А що... чи не змінилася, у сутності, ти сама... Адже можливо, що змінився не я, а твій погляд на мене”» [10, с. 235]. Отже, у романі С. К'єркегора функцію розриву з реальним та моделювання іншої реальності на ґрунті ідентифікації стратегій та соціокультурної компетенції суб'єкта все ще виконує література як ідеологічний центр.

Цілком правомірно відзначити, що якщо за тієї доби та раніше зваба була актуалізована в літературі та саме література була як інструментом, так і генератором зваби, то за теперішніх умов техногенності інформаційної цивілізації зваба вже артикулюється у мас-медіа. Тепер вже стратегії зваби повсякчасно та всюдисутньо репрезентуються в широкому спектрі кінематографічної продукції – від вишуканого голлівудського «Туриста» з імпазантним Джонні Деппом і одвічно сексуальною Анжеліною Джолі та цією неперевершено іронічною і витонченою стратегією, яку можна вважати справжнім гімном зваби, що лунає скрізь: у Парижі, у Венеції, у розкішних інтер'єрах і костюмах та в сюжеті авантюрного типу, – до низькосортних телесеріалів, орієнтованих, як ми вважаємо, навіть не на підлітків у кризі перехідного віку, а хіба що на якихось уявних глядачів, які від постійного перегляду такого вже остаточно впали в маразм. Але, незважаючи на якість мас-медійного продукту, ідеться все ж про нову сферу актуалізації зваби – облудний простір гіперреальності екрану: «Облуда лише збуджує наш смак до істинного, облудніше, ніж облуда, провадить нас поза межі, безоглядно захоплює нас. У реальному світі облудне й правдиве зрівноважують одне одного, й те, що досягає одне, то друге втрачає. У звабі (це стосується й мистецького витвору) облудне мовби аж променить всією потугою істинного. Так, немовби ілюзія засяяла всією могуттю істини. Супроти цього що ми можемо? Немає вже ні реального, ні сигніфікації» [2, с. 50]. Саме цим і заваблює бездонний простір екрану, а ще й тим, що в цій гіперреальності відбувається тотальний синтез і деконструкція усіх колись існуючих стратегій зваби, а також генерація нових.

Проте якщо спробувати все ж таки виокремити базовий принцип функціонування гіперреальної зваби, то ним, як це не дивно, виявиться старий і добре всім відомий лейтмотив донжуанства: «Дон Жуан – це водночас чиста природа, спонтанність інстинкту та чистий дух, що у вихорі виходить поза межі своїх можливостей. Це постійна невірність, але це також постійний пошук єдиної жінки, недосяжної через недосконалість ненаситного бажання. Це зухвала жадібність юності, що оновлюється щозустрічі, але це також прихована слабкість того, хто не може володіти, бо йому завжди мало того, чим він *володіє...*» [9, с. 201]. Отже, гіперреальна грайливість зваби ще більш розпалює це нестримне бажання володіння, продукуючи й тиражуючи серії нових об'єктів, що втілюють нескінченний

донжуанський пошук єдиної жінки: Маріанна, Кармеліта, Роксолана, Нікіта, просто Марія, прекрасна Няня і навіть рабіня Ізаура постають не лише як об'єкти, а і як стратегії зваби.

Проте образ ідеальної жінки як найвіддаленішого об'єкта зваби насправді представляє реклама. Така недосяжна жінка перебуває у стадії переходу від уявного до символічного, тож її оминають донжуанські інстинкти реального, а тому її повинен зваблювати тільки Казанова. Рекламний бізнес досить-таки успішно використовує його стратегію: «Народжений для прекрасної статі, я любив її завжди і сам у будь-який спосіб намагався збуджувати її любов» [5, с. 29]. Зваблєве с'яво рекламованих товарів та можливостей, пов'язаних із ними, випромінюючись з простору екрану, руйнує межі між реальним, уявним та символічним і починає линути звідусіль, чаруючи своєю стратегією: «Ми любимо вас, адже для вас створені, тож полюбіть нас навзаєм – і ми будемо разом, а тоді вас полюблять усі». Але все одно це ніщо інше, як гра обернених знаків. Ж. Бодріяр у «Фатальних стратегіях» розглядає звабу як одну з іронічних стратегій: «Зваба пов'язана не з почуттями, а з непевністю подоб, в неї немає моделі, вона не шукає форми спасіння, – тож вона аморальна. Вона не підпорядковується моралі обміну, впливає вона з пакту, з виклику, з альянсу, що аж ніяк не є універсальними й природними формами, – це штучні ініціативні форми. Тож вона є чистісіньким збоченням» [2, с. 99].

В такий спосіб відсутність моделі та віртуозна здатність оперувати стратегіями ще раз підкреслює децентраційну організацію зваби як соціокультурного механізму. Однак далеко не завжди така децентрація спрямована на відчуження та розщеплення суб'єкта чи об'єкта. Інколи зваба, що сама не має моделі, застосовуючи свої стратегії, здатна до генерації інших моделей, через підключення до них, наслідком чого буде продуктивне єднання частини і цілого. Йдеться про звабу об'єкта його власним знаком Зодіаку: «Не бути звабленим своїм знаком куди серйозніше, ніж не отримати нагороди за свої заслуги або задоволення своїх афектів. Втрата символічного кредиту завжди набагато серйозніше реальних негод і потреб» [1, с. 133]. Цей процес самозваблення, що відбувається через причетність до моделі, має досить широкий спектр продуктивних перспектив щодо генерації об'єктом його особистих життєвих стратегій.

Висновки. Отже, зваба як соціокультурний механізм функціонує за принципом деконструкції метафізики присутності, що можна представити моделлю порожнього центру. Задіюючи стратегії, основані на децентрації, деконструйованих обернених знаках та вислизаючих символах, зваба як соціокультурний механізм спрямовує їх у сфери сексуальності та гіперреальності, чим генерує новий стиль сучасної культури – порногламур, орієнтований на симуляцію суб'єктивності через культивування стратегій позиціонування особистості.

Це дослідження дозволяє окреслити нові обрії інтердисциплінарних перспектив та прогнозувати відповідні зміни на теренах сучасної філософії, антропології, культурології, психоаналізу, естетики, мистецтвознавства тощо, а також констатувати появу нових способів актуалізації малярської, літературної, дизайнерської, телекомунікаційної та інших дискурсивних практик.

Література:

1. *Бодрийяр Ж.* Соблазн / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. А. Гараджи. – М. : Ad Marginem, 2000. – 320 с.
2. *Бодрийяр Ж.* Фатальні стратегії / Жан Бодрийяр ; пер. з фр. Л. Кононовича. – Львів : Кальварія, 2010. – 192 с.
3. *Грин Р.* Искусство обольщения для достижения власти [Электронный ресурс] / Роберт Грин. – Режим доступа : <http://www.klex.ru/arg>
4. *Делез Ж.* Логика смысла, Фуко М. *Theatrum philosophicum* / Жиль Делез, Мишель Фуко ; [пер. с фр. и предисл. Я. И. Свирского ; науч. ред. А. Б. Толстов]. – М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. – 480 с.
5. *Казанова Дж. Дж.* Мемуары / Джованни Джакомо Казанова ; пер. с итал. М. Петровского, С. Шервинского. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 320 с.
6. *Кьеркегор С.* Дневник обольстителя : роман / Сёрен Кьеркегор ; пер. с дат. П. Ганзена. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 240 с.
7. *К'юбилье Ж.-М.* Порногламур / Жан-Мари К'юбилье. – К. : Основи, 2009. – 176 с.
8. *Нерсесов Я. Н.* Они определяли моду / Я. Н. Нерсесов ; худож. Г. Н. Соколов. – М. : АСТ : Астрель, 2005. – 462 с.
9. *Ружмон Д. де.* Любовь і західна культура / Дені де Ружмон ; пер. з фр. Я. Тарасюк. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
10. *Сарафанова А.* О силе «мертвой буквы» (Комментарий к «Дневнику обольстителя») / А. Сарафанова // Кьеркегор С. Дневник обольстителя : роман / Сёрен Кьеркегор ; пер. с дат. П. Ганзена. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – С. 225–237.