

Колобов В.В.*

ВИДЫ ФАРЕРСКИХ ОСТРОВОВ В ЖИВОПИСНОЙ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ ЙЕНСЕНА-МИЧИНЕСА®

Аннотация. В статье впервые в экзистенциально-феноменологической оптике исследуется живописное наследие Соамалы Йенсена-Мичинеса (1906–1979) – основоположника фарерской профессиональной живописи. Новизна подхода заключается в интерпретации географического пространства Фарерских островов не как объекта изображения, а как инструмента художественной самопрезентации и трансляции фундаментальных состояний человеческого бытия. На материале произведений 1930–1950-х годов выявлено то, как Мичинес, синтезируя экспрессионизм (Э. Мунк, Э. Нольде), кубизм и национальное мировидение, создает визуальный язык, в котором локальный ландшафт обретает качество экзистенциального универсума. Ключевым приемом становится оппозиция безграничной стихии океана и замкнутого пространства ритуала (хоровод, забой гринд), раскрывающая экзистенциалы одиночества, страха, надежды и стоического принятия судьбы. Географическая дистанция между местом жизни в Копенгагене и проведенном на Фарерах детстве осмысливается как условие эстетической рефлексии, позволившей претворить реальность островов в метафору человеческого бытия. Систематизированы формальные приемы экспрессионизма Мичинеса (диссонансный цвет, импасто, высокая точка зрения, центростремительная ком-

**Колобов Виталий Викторович – кандидат медицинских наук, магистрант 2 курса факультета искусств, Московский государственный университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; KolobovVV@my.msu.ru*

Kolobov Vitaly Viktorovich – PhD in Medicine, Master's Student at Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; KolobovVV@my.msu.ru

© Колобов В.В., 2026

позиция), служащие воплощению «духа», а не копированию «природы». Теоретической рамкой выступает концепция экзистенциалов как антропологических констант, вписывающая творчество мастера в контекст философии искусства XX века. Статья вводит в оборот малоизвестные скандинавские источники и предлагает целостную модель анализа живописи, где пространство становится языком самопрезентации художника.

Ключевые слова: Йенсен-Мичинес; самопрезентация; пространство; экспрессионизм; экзистенциалы; фарерская живопись; XX век

Поступила: 19.01.2026

Принята к печати: 02.03.2026

Для цитирования: Колобов В.В. Виды Фарерских островов в живописной самопрезентации Йенсена-Мичинеса // Вестник культурологии. – 2026. – № 2(117). – С. 27–50. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.02

Kolobov V.V.

Depictions of the Faroe Islands in the Painterly Self-presentation of Joensen-Mikines

Abstract. The article examines, for the first time through an existential-phenomenological lens, the painterly legacy of Sámal Joensen-Mikines (1906–1979) – the founder of professional Faroese painting. The novelty of the approach lies in interpreting the geographical space of the Faroe Islands not as an object of depiction but as a means of artistic self-presentation and a medium for conveying fundamental states of human existence. Based on works from the 1930s to 1950s, the study reveals how Mikines, synthesising Expressionism (E. Munch, E. Nolde), Cubism, and a national worldview, creates a visual language in which the local landscape acquires the quality of an existential universe. A key device is the opposition between the boundless elemental force of the ocean and the enclosed space of ritual (circle dance, grind slaughter), which brings forth such existentials as loneliness, fear, hope, and stoic acceptance of fate. The geographical distance between his life in Copenhagen and his childhood in the Faroes is interpreted as a condition for aesthetic reflection, enabling the transformation of island reality into a metaphor of human existence. The study systematises Mikines's formal expressionist techniques (dissonant colour, impasto, high vantage point, centripetal composition), which serve to embody “spirit” rather than to copy “nature”. The theoretical framework is provided by the concept of existentials as anthropological constants, situating the artist's work within the context of 20th-century philosophy of art. The article introduces previously inaccessible

sible Scandinavian sources and offers a holistic model for analysing painting, in which space becomes the language of the artist's self-presentation.

Keywords: Joensen-Mikines; self-presentation; space; Expressionism; existentials; Faroese painting; 20th century

Received: 19.01.2026

Accepted: 02.03.2026

For quoting: Kolobov V.V. Depictions of the Faroe Islands in the Paint-erly Self-presentation of Joensen-Mikines // Herald of Culturology. – 2026. – No. 2(117). – P. 27–50. – DOI: 10.31249/hoc/2026.02.02

*Пой свои псалмы на заре,
Пока ночная тьма не растаяла в вышине.
Словно стихи, палитра твоя многоцветьем
полна,
Пока ручки ночи бурлят в свете нового дня.¹
Карстен Хойдал²*

Между изоляцией и глобализацией: поиск собственного голоса фарерской живописи

Фарерские острова вплоть до XIX столетия не имели значимой собственной традиции живописи. Суровая жизнь на отдаленной датской территории, скудность ресурсов и восприятие искусства как роскоши не способствовали ее развитию [Wivel, 2011]. Зарождение фарерской живописи относят ко второй половине XIX века и связывают с творчеством первых художников-самоучек, таких как Дуйрикур уй Коарастов (1802–1865), Нильс Крусе (1854–1919), Кристин уй Джайл (1877–1935) и Йегван Вогстейн (1879–1949). Период 1930–1950-х годов ознаменовался становлением национального романтизма и экспрессионизма, сформировавших уникальное лицо местного искусства; ключевыми фигурами этого времени стали Соамаль Элиас Фредерик Йенсен-Мичинес (1906–1979) и Рут Смит (1913–1958). С 1960-х по 1980-е годы происходит поворот к модернизму и абстракции, смещение художественного языка в сторону интроспекции и формотворчества, что ярко проявилось в работах Ингольвура ав Рейни (1920–2005) и занимавшихся печатью по стали Эдварда Фуглё (род. 1951) и Трондура Патурссона (род. 1944). После 1990-х годов, в эпоху интернационализации, фарерское искусство вышло в глобальный контекст, для него характерны работа с разнообразными медиа и темами, активный

диалог с мировыми процессами, что демонстрируют в своем творчестве Захариас Хайнесен (род. 1936) и Раннвоа Куной (род. 1975). Несмотря на смену стилей и направлений, основу фарерского изобразительного искусства неизменно составляют сложные взаимоотношения с природой (особенно с океаном), осознание изоляции и опыт преодоления, а также непрекращающийся поиск собственной идентичности.

Соамаль Йенсен-Мичинес стал первым профессиональным художником Фарерских островов, получившим признание за их пределами, и по праву считается отцом фарерской живописи. В его творчестве изначально доминировала мрачная, экспрессивная тональность, влияние которой прослеживается и у современных мастеров (например, Йёсура Йоханнесена (род. 1970)). Мичинес обучался в Академии художеств в Копенгагене с 1928 по 1934 г. у профессоров Эйнара Нильсена и Акселя Йёргенсена. Первый оказал на него огромное влияние не только как наставник, но и как друг. В период учебы художник берет дополнительное имя-псевдоним в честь родного острова Мичинес, под которым известен и по сей день.

Творчество Йенсена-Мичинеса можно интерпретировать как метафору силы природы и ее способности вызывать трепет и восхищение, хрупкость человека перед лицом стихии. Художник через образ территории Фарерских островов исследует пределы психического и физического в человеке. Объектом исследования выступили живописные работы Мичинеса 1930–1950-х годов. Предметом исследования явилась оценка средового эффекта географического пространства как проявление экзистенциально-драматических аспектов жизни в живописи Мичинеса. Под экзистенциалами, вслед за С.С. Ступиным, будем далее понимать «фундаментальные состояния человека (одиночество, страх, любовь, творческий экстаз, страдание, акты трансгрессии и вопрошания), которые в философском контексте можно трактовать как антропологические характеристики *homo sapiens*» [Ступин, 2020, с. 13]. В живописи Йенсена-Мичинеса проследим его самопрезентацию через интенсивность и предельную явленность этих состояний, специфически проявляющихся как во внутреннем мире художника, так и в его произведениях искусства.

«Художник без гражданства»: Мичинес как мост между островами и континентом

Интеллектуальные течения, определявшие формирование истории искусства в скандинавских странах XX века, сочетали в себе

стремление к продвижению местных, то есть национальных, художественных традиций с желанием взаимодействовать с новейшими международными научными идеями [Karlholm, Christensen, Rampley, 2012, p. 427]. Так, в 1927 г., после успеха первой выставки пейзажей родной деревни в Торсхавне, друзья убедили подающего надежды Мичинеса переехать в Копенгаген для получения профессионального образования [Ingólfsson, 2008, s. 8]. В 1928 г. Мичинес поступил в Академию изящных искусств, став первым уроженцем Фарерских островов, получившим профильное художественное образование и посвятившим жизнь искусству.

Художник родился на крохотном острове Мичинес, западной оконечности Фарерского архипелага в Северной Атлантике. Образ океана присутствует уже в его раннем творчестве наравне с экзистенциальной тоской, что позволяет метафорически отнести живописца к категории «художников без гражданства» [Alsen, Landmann, 2020, p. 149]: его межнациональное положение между Фарерами и Данией воплотилось в смешении формальных аспектов его эклектичного стиля живописи с элементами реализма, импрессионизма, кубизма и особенно экспрессионизма и биографических фактов. Важно отметить, что его знакомство с живописью континентальной Европы было чрезвычайно обширным: в 1937 г. он посетил Берген, Осло, Стокгольм, Гётеборг, Копенгаген и Париж [Ingólfsson, 2008, s. 32]. Это позволило ему эволюционировать от ограниченной темно-серой палитры в сторону насыщенного колорита ярких неразбавленных красок³, сохранив при этом островные сюжеты. Картины Мичинеса (рис. 1, рис. 2), вобравшие в себя топографические особенности Фарерских островов и типичную местную архитектуру (дома с травяными крышами упрощенной геометрической формы), заложили основу профессионального фарерского изобразительного искусства, сформировали культурный канон. Художник сыграл ведущую роль в формировании национальной идентичности Фарерских островов посредством искусства: «...становление нации дало пищу и идентичность фарерскому искусству, начиная с прорывных работ Соамала Йенсена-Мичинеса в 1930-х годах и позже» [Ohrt, Bonde, 2014, s. 26]. Мичинес – экспрессионист в самом широком смысле, потому что он хочет описать чувства, которые живут внутри него, «больше внимания уделяется “духу”, чем природе» [Jákupsson, 1990, s. 44], ведь «экспрессионисты требовали от своей аудитории: преимущественно не читать, что изображает картина, а косвенно, через то, что картина передает, добираться до чувства, из которого произведение рождается в художнике» [Bushart,

1990, s. 211]. Он творчески развивает себя через работу с цветом, воплощая в реальности тезис Б.Р. Виппера о том, что «искусство живописи – это искусство световых и цветовых отношений» [Виппер, 2015, с. 205].



Рис. 1. С. Йенсен-Мичинес. Дома на острове Мичинес (1950). Масло, холст. 85 × 96. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн



Рис. 2. С. Йенсен-Мичинес. Северный ветер (1957). Масло, холст. 100 × 150. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Мичинес развивался под влиянием работ Эдварда Мунка и Эмиля Нольде (рис. 3–6) [Dahl, 2019, s. 54] и всегда оставался верен двум темам:

1) амбивалентная взаимосвязь природы и человека (пейзажи бушующего моря, скалистых берегов, реальных кораблекрушений, а также портреты, передающие силу и стойкость фарерцев, несмотря на хвори;

природа Фарерских островов, тяготеющая к «минимализму» в своей реальной географии сурового климата и ограниченных ресурсов флоры и фауны, находит формальное воплощение в упрощении живописных средств);

2) национальная идентичность (художник подчеркивал уникальность островной культуры, минуя гротескные изображения фигур).



Рис. 3. Э. Нольде. Море (I) (1947). Масло, холст. 67,5 × 88. Музей художественной группы Мост, Берлин



Рис. 4. Э. Мунк. Вечер на улице Карла Юхана (1892). Масло, холст. 84,5 × 121. Собрание Расмуса Мейера, Берген



Рис. 5. С. Йенсен-Мичинес. Рыбаки и люди на берегу моря, Фареры (1960). Масло, холст. 100 × 140. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн



Рис. 6. С. Йенсен-Мичинес. Возвращение с похорон (1937). Масло, холст. 236 × 173. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

В 1930-е годы центральными мотивами в творчестве Мичинеса становятся болезнь и смерть. Эта направленность отчасти была следствием глубоких личных переживаний⁴, но в не меньшей, если не в большей степени, – результатом влияния норвежского художника Эдварда Мунка и его символистско-экспрессионистской живописи. В лекции об Эдварде Мунке, прочитанной в Фарерском обществе Копенгагена в военные годы, Мичинес именовал его «художником-поэтом», для которого живопись служила медиумом и являлась формой поэзии. Эта позиция бросала вызов доминировавшему в то время запрету на литературные влияния в изобразительном искусстве. Подводя итог, Мичинес заявил: «Мунк был прежде всего великим мастером цвета, но он показал, что у подлинных художников литературный элемент не искажает произведение, а, напротив, обогащает его» [цит. по: Ingólfsson, 2008, s. 10]. Хотя Мичинес и не развернул полноценного обоснования этого тезиса, его утверждение глубоко органично для фарерца, хорошо знакомого с поэтическим осмыслением визуальных сюжетов.

Исследователь фарерской художественной жизни Бардур Йоакупссон, размышляя о связи между двумя разными способами творческого выражения – изобразительным искусством и литературой, – отмечает, что «...искусство у Мичинеса <...> несет в себе эпически драматическую тяжесть, которую мы знаем из баллад» и что «для экспрессиониста и фарерца вовсе не чуждо представить себе картину как поэму» [Jákuþsson, 1990, s. 78]. Позднее в работе «Изобразительное искусство на Фарерах» Йоакупссон вновь отметит, что Мичинес ощущал себя живописцем-поэтом [Jákuþsson, 2010, s. 32]. Данное замечание акцентирует нарративный характер картин художника и сближает их с литературой.

Мичинес подчеркивает, что Мунк изображает «реальных людей, которые чувствовали боль и любовь» [цит. по: Ingólfsson, 2006, s. 105]. То же самое удалось воплотить Мичинесу в своих полотнах. Пожалуй, можно сказать, что в отличие от предшествующих фарерских художников-самоучек, картины Мичинеса – не просто копия реальности, это психологические и физические ландшафты: в них заложено нечто большее, скрытая глубина; лица выразительны и позволяют заглянуть вглубь души, разглядеть первопричину страха, тоски и надежды.

В ключевой работе «Возвращение с похорон» (1937) Мичинес подводит итог своим поискам в области мрачного и трагического, создав произведение, в котором жизнь постоянно балансирует на грани смерти и, следовательно, неизбежно отмечена утратой и скорбью (рис. 6). Более поздние работы мастера светлее и свободнее по исполнению.

В них доминируют мотивы забоя гринд, традиционных фарерских танцев, моря и суровых пейзажей, которые он трактовал то в драматичной и необузданной манере широких мазков, то с модернистской дисциплиной и сдержанностью.

Поездка за границу в 1937 г. имела решающее значение для последующего художественного развития Мичинеса. Под влиянием впечатлений от этого путешествия в его живописи появляются насыщенный цвет и эмоциональная напряженность, знаменующие отход от «мрачного» периода, характерного для его творчества 1930-х годов, с доминирующей темой смерти.

Пространство природы в творчестве Мичинеса

Пейзажные сцены показывают типичную для Фарер флору – безлесую, с зелеными полями на холмах, которые сливаются с морем. Несмотря на свой импрессионистический характер, эскизная работа Мичинеса «Пастбище близ Хойвуйка» (рис. 7), выполненная пастозным нанесением краски, тем не менее придерживается характерной для художника визуальной композиции: в этой недатированной работе заметно расположение элементов пейзажа параллельно плоскости изображения и игра холодных и теплых цветов [Alsen, Landmann, 2020, p. 42].



Рис. 7. С. Йенсен-Мичинес. Пастбище близ Хойвуйка (Нет данных). Масло, холст.
24 × 33. Частная коллекция

В живописи Фарерских островов лейтмотивом проходит тема природы-повелительницы, всесильной и безраздельной владычицы. Эта идея ярко выражена в словах художника Мичинеса о его работе «Корабли уходят» (рис. 8): «Фареры – не идиллия. Здесь царствует шторм, а долгая зима повергает землю и море во власть ледяного савана. Этот край рождает в душе меланхолию и древний, стихийный ужас перед лицом природы» [цит. по: Jákupsson, 1990, s. 96]. Как отмечал этнограф Йоан Паули Йенсен, жизнь в эпоху рыбного промысла была полна жестоких испытаний, и любое расставание с домом превращалось в полный драматизма обряд – ведь море таило в себе неминуемую угрозу. Даже крепкие мужчины плакали, прощаясь с семьями, не зная, ждет ли их возвращение. Невыносимая неизвестность могла длиться месяцами: зимняя путина занимала около двух месяцев, а летняя и осенняя – до пяти [Joensen, 1975, s. 96].



Рис. 8. С. Йенсен-Мичинес. Корабли уходят (1938). Масло, холст. 97 × 122. Собрание «Bank Nordik», Торсхавн



Рис. 9. С. Йенсен-Мичинес. Весенний день, суда уходят (1937/8). Масло, холст. 113 × 143. Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Как отмечает Садна Даль, научный ассистент отделения фарерского языка в Университете Фарерских островов, 1930-е годы стали для островитян периодом тяжелых испытаний, ознаменовавшим закат эры промысла на небольших судах: корабли часто не возвращались домой, а уловы были скудными [Dahl, 2019, s. 49]. Именно в этом социально-историческом контексте рассмотрим две крупноформатные мрачные работы Мичинеса – «Корабли уходят» (1938) и «Весенний день, суда уходят» (1937/8). Эти полотна представляют собой не только итог глубокой творческой рефлексии автора, но и яркое отражение действительности, передающее чувства тех, кто оставался на берегу. Кроме того, нет соответствия между пропорциями фигур на обеих картинах Мичинеса, ибо люди на земле слишком большие и суда чрезвычайно маленькие – ярко читается символизм ситуации, где мал человек по сравнению с большим и непредсказуемым пространством моря. Неслучайно сам художник признавался в интервью газете «Berlingske Tidende», что в то время у него «произошла серия душевных потрясений, [пришло] осознание смерти, в тени которой <он> писал первые десять лет своей творческой жизни. Состояние скорби стало главной темой в <его> искусстве в предвоенные и военные годы» [цит. по: Ingólfsson, 2006, s. 72].

Возвращаясь к картине «Корабли уходят», обратим внимание на лица: они подобны маскам – удлинённые, безжизненные и застывшие – и помещены прямо на передний план, а на заднем плане черное море сливается с женским телом. Эта обезличенность становится точным отражением внутреннего, душевного состояния персонажей, что заставляет вспомнить работы Эдварда Мунка, вдохновлявшего Мичинеса (например, рис. 4). В частности, речь идет о лицах-масках на полотнах «Крик» (1893) и «Вечер на улице Карла Юхана» (1892). Анонимность лиц превращает героиню в универсальный символ всех женщин, ожидающих на берегу.

Женские руки прописаны непропорционально крупными. Эта деталь заставляет зрителя задуматься о тяжести повседневного труда, борьбы и ответственности, что ложится на плечи женщины, оставшейся одной с детьми и старшими родственниками. В этой картине Мичинеса живет глубокая серьезность и безнадежность, ассоциирующаяся со смертью. Судно уходит вперед в океан, а женщина и дети – в обратный путь, к будничным заботам, борьбе за выживание и долгому ожиданию в полной неизвестности, без всякой возможности получить весточку. Их ожидание пронизано молчаливым достоинством и тихой покорностью, ибо они ничего не могут изменить в этой ситуации.

Картина «Весенний день, суда уходят» (рис. 9) представляет собой монументальное фигуративное полотно. Первое, что поражает при взгляде на полотно, – мощь цветовых пятен и лаконичность форм. Художник использует крупные цветовые плоскости, сознательно устраняя все, что не имеет первостепенного значения для замысла, добиваясь предельной концентрации и выразительности. Палитра картины скупа, но доминирующий темно-синий цвет определяет ее глубину и тональность, рождая ощущение немислимой, безграничной мощи морской стихии. Этот синий цвет пронизывает все пространство полотна, перетекая из морской пучины в скалы, небо и даже платье женщины, связывая их в единое целое. Зеленый цвет пробивается в траве у ног женщины и на холме слева. Этот акцент не только визуально указывает на весеннее время, о котором говорит название, но и несет глубокую символическую нагрузку. Зеленый – цвет циклического возрождения земли, символ надежды, неизменного продолжения жизни вопреки любым исходам в море. Однако здесь ярко-салатовый цвет резко контрастирует с общим настроением картины. Он ассоциируется с идиллическим спокойствием и красотой природы, что создает напряженный диссонанс с тревожным внутренним состоянием героини. Этот контраст кардинально отличает работу от мрачной драмы полотна «Корабли уходят», где природа предстает исключительно как безраздельная и грозная разрушительная сила.

Название картины отсылает к ключевому событию в жизни островитян – началу промысла. Изображенный весенний день и одно судно являются художественным обобщением: это олицетворение всех судов, уходящих в море. Композиция выстроена таким образом, что зритель смотрит на сцену с высокой точки под светлым, сине-белым небом. Погода в этот момент ясная, но динамичные, «живые» облака предвещают ее переменчивый нрав. Вдали, почти на линии горизонта, уходит трехмачтовое судно с алыми парусами. Художник намеренно изображает паруса маленькими, чтобы подчеркнуть огромное расстояние и стремительное удаление корабля.

Центральной фигурой полотна является женщина на переднем плане. Она изображена монументально, огромной по сравнению с едва различимым судном. Этот контраст зримо передает, сколь ничтожен и уязвим человек перед лицом непредсказуемой стихии. Художник делает женщину главным фокусом картины, но ее собственный взгляд прикован к удаляющемуся судну, тем самым направляя на него и взгляд зрителя. В ее позе заключен глубокий внутренний конфликт: тело еще обращено к невидимой – за пределами полотна – деревне, а лицо и

мысли – уже в море. Это противоречие между «телом дома» и «душой в море». Ее руки сложены в молитвенном жесте, а скрытое от зрителя лицо не позволяет определить ее возраст: она – и мать, и жена, и дочь; она олицетворяет всех женщин, остающихся на берегу. Одинокая фигура на краю обрыва становится воплощением тоски, тревоги и неизбежного одиночества всех тех, кто провожает и ждет.

Изобразительный язык картины строится на сочетании геометрических форм. Синее платье женщины напоминает цилиндр, море превращено в обширную цветовую плоскость, которая на горизонте сменяется узкой голубой полосой. Слева из моря резко вздымается отвесная скала, ее линия почти вертикальная и прямая. Несмотря на эту геометричность, композиция асимметрична. Визуальное равновесие композиции обеспечивают два элемента: массивное подножие, на котором стоит героиня, и подпись художника слева, – совместно они компенсируют смещение женской фигуры в правую часть холста.

Голова женщины, устремленная вверх и контрастирующая с белым небом, создает еще один вертикальный акцент, который напоминает крест на картине Мичинеса «Утро» (1939; рис. 10). Этот мотив придает произведению метафизическое звучание, возводя конкретный сюжет расставания на высоту вечных тем.



Рис. 10. С. Йенсен-Мичинес. Утро (1939). Масло, холст. 100 × 135.
Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Несмотря на крайнюю степень упрощения и устранения всего второстепенного, тень от женщины прописана объемно, что создает интересный визуальный конфликт между условностью и реальностью.

Над всей сценой царит ощущение покоя. Черты лица скрыты, что не позволяет прочесть конкретные эмоции, но поза и жест – сложенные в молитве руки и склоненная голова – излучают не столько скорбь, сколько смиренное, стоическое принятие судьбы и тех жизненных условий, которые невозможно изменить. В этом молчаливом принятии сквозит печальная кротость и тоска.

Национальная идентичность в творчестве Мичинеса

Нематериальное культурное наследие Фарерских островов – а именно коллективный хоровод и социальная инициация мужского начала через китобойный промысел – стало у Мичинеса полем для смелых живописных экспериментов. В работах 1940-х годов художник использует мощный цветовой контраст, сталкивая черные фигуры людей и массивное тело кита с пронзительно алой водой; лица людей лишены индивидуальности, превращаясь в абстрактные схематичные маски (рис. 11–12). К 1950-м годам этот художественный язык эволюционирует в сторону еще большей обобщенности, где доминирующим элементом становятся обширные красные цветовые поля (рис. 13).

На примере полотен, посвященных охоте на гринд, Мичинес трактует эту традицию не как промысел, а как примитивный, почти ритуальный акт борьбы, подчеркивая одновременно ее архаичную жестокость и эпический размах. Присущий ему романтический темперамент ярко проявляется в продолжительной серии насыщенных по колориту вариаций на эту тему (вплоть до 1970-х годов).



Рис. 11. С. Йенсен-Мичинес. Охота на китов (1942). Масло, холст. 176 × 233.
Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн



Рис. 12. С. Йенсен-Мичинес. Охота на китов (1944). Масло, холст. 170 × 200.
Офис премьер-министра Фарерских островов, Торсхавн



Рис. 13. С. Йенсен-Мичинес. Охота на китов (1958). Масло, холст. 110 × 150.
Частная коллекция

В работе «Фарерский танец» (1944) художник выхватывает самую суть фарерского хоровода: его гипнотическое движение и полное психологическое слияние исполнителей с нарративом исполняемых баллад (рис. 14). Сознательно избегая четкого кругового построения, Мичинес создает сложную, лабиринтообразную композицию, пребывающую в непрерывном движении. Этим приемом он визуализирует идею о том, что подлинная мощь и аутентичность танца рождаются в условиях интимной тесноты, где стираются границы между индивидуумами и возникает единый коллективный организм.

Динамизм и уважение к традиции подчеркиваются и через тщательное изображение национального костюма. Участники хоровода либо полностью облачены в традиционные одежды (женщины – в расшитые характерным горизонтальным орнаментом белые передники поверх красных или черных юбок), либо носят его ключевые элементы – такие как красные платки на шеях или красные кепки у мужчин. Представитель венской школы искусствознания Йозеф Стигговский дальновидно подметил, что «выразительные потребности скандинавских народов когда-то проявлялись в чисто орнаментальном формальном искусстве, и поэтому стоит поощрять абстрактное искусство модернизма как освобождение Севера от ограничений объекта и формы» [цит. по: Bushart, 1990, s. 214]. Эти слова как нельзя лучше отражают творческую эволюцию Мичинеса. Уже в работах 1930-х годов ритмика орнамента проглядывает в почти геометрическом повторе зеленых травяных крыш, врезающихся в суровый скалистый

пейзаж. То, что в 1944 г. («Фарерский танец») существовало уже как развернутая орнаментика национального костюма и переплетение тел в хороводе, к 1960-м годам высвобождается в чисто цветовую, абстрактную стихию, художник приходит к абстрактному видению реальности: сцены ритуала трактуются им уже не через орнаментальную детализацию, а через обобщенные цветовые массы и напряженные ритмические структуры (гарпуны, фигуры охотников), где конкретный сюжет сохраняется лишь как намек, уступая место чисто живописному высказыванию.



Рис. 14. С. Йенсен-Мичинес. Фарерский танец (1944). Масло, холст. 144 × 190.
Художественная галерея Фарерских островов, Торсхавн

Изображая национальные традиции, Мичинес сознательно помещает действие в предельно ограниченное, тесное физическое пространство, что составляет прямой контраст с бескрайними морскими и островными пейзажами на других его полотнах. Данный художественный прием работает на создание фундаментальной оппозиции: безграничная свобода и мощь природного мира противопоставляется «кучковатости» и коллективности людей, чье выживание в условиях островной изоляции всегда зависело от сплоченности и общности.

Язык экспрессии: как Мичинес трансформировал реальность Фарер в личный миф

Мичинес в традиции экспрессионистов описывает живущие внутри чувства. «Акцент ставится больше на “дух”, чем природу» [Jákupsson, 1990, s. 44]. Историк искусства Микаэль Вивель называет Мичинеса

драматургом, осуществившим синтез сути, которую он желал представить [Wivel, 2011, s. 38]. Мичинес в картинах дает сводку увиденного и прочувствованного: «Мичинес <...> пытался описать суровые условия на маленьких островах в большом море и проникнуть в фарерскую психику» [Wivel, 2009, s. 11].

Помимо экспрессионизма, Мичинес был также подвержен влиянию кубизма: картины «Весенний день, суда уходят» и «Корабли уходят» передают тяжесть и трагизм через геометрию и плоскостные цветовые пятна. В работах Мичинеса выявляются и черты символизма, о которых сказано выше (соотношение фигур, положение рук и взгляда). Художник не причислял себя к символистам, поскольку его собственная философская и художественная традиция тяготела к открытым, прямолинейно-повествовательным мотивам, что противоречило самой сути символизма, стремящегося выразить то, что лежит по другую сторону видимого сюжета. Тем не менее его первый профессор в Копенгагенской академии художеств, Эйнар Нильсен, принадлежал к «тяжелому», меланхолическому крылу символизма. Влияние этого мастера, несомненно, сказалось на творческой манере и технике письма молодого Мичинеса [Wivel, 2011, s. 21].

Мунк, чье творчество лежало на границе экспрессионизма и символизма, был современником Мичинеса. Увиденные в Осло в 1937 г. картины норвежца, с их характерным символистским сращением пейзажа и душевного состояния, вдохновили Мичинеса на полотна «Весенний день, суда уходят» и «Корабли уходят» [Irve, Jákupsson, 2003, s. 16]. Но хотя Мичинес был подвержен влиянию разных художников и течений извне, он прежде всего оставался самим собой, совмещая и экспериментируя в живописи.

Во всех работах Мичинеса присутствует напряжение, что придает им динамизм и мощно воздействует на зрителя. Все произведения посвящены теме жизненных условий, трактованной монументально и в то же время с нарочитой предметной конкретностью. Речь здесь идет не о возвышенном в чистом виде, а о реальной опасности, которой подвергается человеческое существование, постоянно находящееся под угрозой со стороны самой природы, которая одновременно является и основой этого существования. При кажущейся мрачности темы произведения отличаются несомненными художественными достоинствами и, как следствие, высокой коммерческой ценностью: показательно, что большинство из них находится в частных собраниях. Природе позволено править бал, и люди мало что могут сделать, чтобы защитить себя от того, что готовит им будущее.

Ключевой целью представителей экспрессионизма являлась не репрезентация объективной реальности, но трансляция глубоко личного опыта – будь то эмоциональное потрясение, духовный поиск или интенсивное чувственное переживание. Эта субъективная реальность находила воплощение через радикальные художественные приемы: экстаичный цвет, агрессивный рисунок, динамичные композиции и намеренное искажение формы, доведенное до максимальной экспрессии.

Визуальный код экспрессионизма формируется за счет диссонансных цветовых сочетаний, выявления внутренней структуры объектов, акцентированного контура и мощного черного пятна. Его эстетика строится на тотальном контрасте – света и тени, открытого цвета и монохрома, – а также на энергетическом напряжении, достигаемом через деформацию и пронзительные цветовые решения. Но избегает характерного для немецкого экспрессионизма гротескного искажения лиц и фигур, которое обычно служит инструментом для передачи состояния обостренного, почти болезненного восприятия мира [Гудимова, 2014; Фотиева, 2023]. «Экспрессионизм внес в живопись снова центростремительный дух, в противоположность импрессионизму, писавшему центробежно, и, как, например, у Лотрека или Дега, с маниакальной страстью компоновал, устремляясь к краям или исходя из краев: экспрессионистская картина построена исходя от середины и направлена к середине» [Гаузентштейн, 1923, с. 155].

Экспрессионизм в живописи Мичинеса проявляется через:

1) субъективность (художник стремился передать не объективную реальность, а свои внутренние переживания, вызванные созерцанием фарерских пейзажей, опасной жизни островитян, их борьбой со стихией);

2) интенсивный цвет (повышенное напряжение цветовых контрастов, кричащие цвета – красно-оранжевое небо, фиолетовые волны, бирюзовая пена) и деформацию форм (абстрактные формы волн, домов, выражающие их энергию);

3) использование импасто, что создает текстуру и объем, усиливая драматический эффект географического ландшафта;

4) использование высокой точки зрения в перспективе (усиливает величие моря и скал, делая зрителя свидетелем разворачивающейся драмы);

5) центростремительное письмо: фокус на середине холста.

Пространство как экзистенциальный ландшафт в живописи Мичинеса

Творчество Соамалы Йенсена-Мичинеса представляет собой уникальный случай, когда географическое пространство становится не просто фоном или объектом изображения, а главным инструментом художественной самопрезентации. Через призму ландшафтов Фарерских островов Мичинес исследует и конструирует собственное «Я», превращая внешние пейзажи в отражение сложного внутреннего мира, полного экзистенциальной тревоги, тоски и поиска идентичности.

Пространство в работах Мичинеса никогда не бывает нейтральным или декоративным. Оно выступает полноправным героем, главной драматической силой, определяющей существование человека. Художник изображает природу как всемогущую и безраздельную владычицу, чья мощь и безразличие рожают в душе меланхолию и стихийный ужас. Это ключевой художественный прием мастера: через отношения человека со стихией он раскрывает фундаментальные экзистенциальные состояния – одиночество, страх, стоическое принятие судьбы. Таким образом, самопрезентация Мичинеса осуществляется не через прямой фотографический портрет, а через демонстрацию своего места в этой вселенной, где природе отведено ведущее место.

Художник мастерски использует два типа пространства для создания диалога и выражения разных граней коллективной и личной идентичности:

1) бескрайнее, угрожающее пространство моря и неба. Это пространство абсолютной свободы и абсолютной опасности. В работах «Корабли уходят» и «Весенний день, суда уходят» море – это метафизическая бездна, в которую уходит мужчина и в которую устремлены все мысли женщины на скале. Композиционные приемы Мичинеса (маленькое судно на горизонте, монументальная фигура женщины на переднем плане) визуальнo воплощают идею ничтожности человека перед лицом безграничной стихии. Это пространство олицетворяет внешний мир, неконтролируемые силы судьбы и тоску, которые Мичинес, часто путешествуя между Фарерами и Данией, ощущал особенно остро;

2) ограниченное, замкнутое пространство человеческого ритуала. В противовес морским просторам, Мичинес изображает хороводы и сцены забоя гринд в предельно сжатом, почти клаустрофобическом пространстве. Эта многофигурность и коллективность – не недостаток, а исторически сложившаяся стратегия выживания в условиях

островной изоляции. Изображая эти сцены, художник презентует себя не как одинокого гения, а как часть коллективного организма, носителя уникальной фарерской культуры. Это пространство воплощает внутренний мир сообщества, его традиции и силу, рожденную из необходимости сплочения.

Парадоксальным образом именно дистанция – жизнь в Копенгагене и взгляд на Фареры со стороны – позволила Мичинесу синтезировать эти пространства в мощный художественный миф. Он не копировал природу, а преобразовывал ее через призму памяти и рефлексии, используя приемы экспрессионизма, кубизма и символизма. Его знаменитые упрощенные формы, геометризация фигур («платье-цилиндр»), диссонансные цвета (оранжевое небо, фиолетовые волны) – это не формальные эксперименты, а инструменты для передачи ощущения пространства, его давящей мощи или, напротив, интимного шепота.

Таким образом, роль пространства в самопрезентации Мичинеса фундаментальна. Он не писал автопортреты в привычном смысле; он писал портрет своей души, используя в качестве холста ландшафты Фарерских островов. Через изображение бескрайнего, угрожающего моря он выражал свои экзистенциальные страхи и тоску изгнанника. Через ограниченное пространство ритуала – утверждал свою принадлежность к фарерскому народу и его силе духа. Пространство у Мичинеса становится главным языком для рассказа о самом сокровенном: о хрупкости человеческого бытия перед лицом вечности и о поиске опоры в коллективной идентичности и культуре.

Заключение

Каждое настоящее произведение искусства – это не просто объект, а целая вселенная со своими собственными, ни на что не похожими законами. Попытка сравнить две такие вселенные или найти между ними что-то общее разрушает их самих. Поэтому искусство по своей сути – это одинокий и радикально уникальный акт творения мира, который не терпит соседства [Замятин, 2016, с. 33]. Успешные художники сознательно используют рациональные и спонтанные, интуитивные детерминанты творчества, которые позволяют им переходить от копирования реальности к созданию воображаемых миров (как, например, Одилон Редон [Ступин, 2020, с. 218]).

С.С. Ступин в работе «Искусство и пределы человеческого» отмечает, что «из экзистенциалов человеческого бытия вырастают сюжеты, темы, образы и пластика искусства» [Ступин, 2020, с. 218], то

есть экзистенция является основой творчества, поскольку художественное творчество коренится в самом человеческом бытии, которое осмысливается через ценности, эмоции и эстетику, порождая сюжеты и образы искусства. Побудительные стимулы искусства комплексны и включают окружающий мир форм, объектов, света и пространства как бесконечный источник пластических мотивов (внешнюю реальность) и стремление художника к чистой гармонии, цвету, композиции и декоративному эффекту (внутреннюю реальность). Сама материя искусства (холст, краска) и физический процесс работы с ней (моторика руки, пастозность мазков) становятся самостоятельным мощным стимулом к творчеству, равным по значимости концептуальному замыслу.

Синтез у Мичинеса заключается в том, что художественные концепции (кубизм, экспрессионизм) всегда пропускаются им через призму глубокого личного, экзистенциального прозрения. Его интеллектуальные задачи находят решение не в теории, а в эмоциональном и почти физическом проживании основных состояний человеческого бытия (страх, тоска, надежда) на холсте.

Противопоставление безграничности природы и тесного, ограниченного пространства для человеческих ритуалов становится у Мичинеса ключевым художественным приемом. Изображая хороводы или охоту на кита, художник акцентирует массовость – те качества, что исторически обеспечивали выживание сообщества в условиях крайней островной изоляции. В работах Мичинеса 1930–1950-х годов человек предстает бессильным перед природой – стихией, в равной мере дарующей жизнь и несущей гибель. Эта диалектика всегда присутствует.

Удивительно, что островная природа не была непосредственной частью повседневной взрослой жизни С. Йенсена-Мичинеса (по завершении Второй мировой войны художник остался жить в Копенгагене, лишь на короткое лето возвращаясь на остров Мичинес); природа являлась своего рода отдельным объектом, на который художник отстраненно смотрит внутренним взором, припоминая ранее виденное. Мичинес обладал рефлексией и умением дистанцироваться от визуальных образов. Это умение легло в основу художественного эстетического видения, которое, согласно датскому критику Клаусу П. Мортенсену, «возникло в городе просто потому, что эстетический опыт требует дистанции, отчуждения. Горожанин освободился от принуждения природы. Природа больше не является неотъемлемой частью его существования, она больше не является основой его жизни» [Mortensen, 1993, s. 7]. Мичинес в своих картинах представляет себя

через обобщение того пространства, которое он видит: локальное пространство природы и роль человека в ней, его душевную жизнь и его встречу с природой.

Примечания

¹ Перевод сделан по изданию [Hoydal, 2018, s. 56]. Здесь и далее переводы с датского, исландского, фарерского, немецкого и английского языков выполнены мной.

² В стихотворении «Я знаю, где ты» (1946) фарерский поэт Карстен Хойдал (1912–1990) создает не экфрасис, а метапоэтический акт, претворяя живопись Соамала Йенсена-Мичинеса в синтез сакрального слова и музыки. Уподобляя творческий метод художника псалмопению, поэт раскрывает демиургическую природу искусства: палитра звучит, кисть творит нарратив, а сам акт письма рассеивает тьму, порождая гармонию из хаоса. Хойдал фиксирует не результат – конкретное полотно, – но процесс творения, где Мичинес становится псалмопевцем, преображающим реальность через визуальную полифонию.

³ Б.Р. Виппер тонко подметил, что «всякая смешанная краска серее, бледнее тех чистых красок, из которых она смешана» [Виппер, 2015, с. 206]. До крайней степени разложение тонов довели пуантилисты, которые накладывали на холст несмешанные краски и работы которых были известны Мичинесу.

⁴ В 1930 г. он потерял двух родственников, которые умерли от туберкулеза, в 1934 г умер неожиданно его отец, и в том же году пропало фарерское судно у берегов Исландии – 43 моряка потеряли жизнь, девять из них были из деревни с острова Мичинес [Hansen, 2019, s. 31].

Список литературы

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – Москва : Издательство В. Шевчук, 2015. – 368 с.

Гаузеништейн В. Об экспрессионизме в живописи // Экспрессионизм / под ред. Е.М. Браудо, Н.Э. Радлова. – Петроград : Всемирная литература, 1923. – С. 133–188.

Гудимова С.А. Манифесты экспрессионистов (обзор) // Вестник культурологии. 2014. – № 4 (70). – С. 34–61.

Замятин Д.Н. Пространство и искусство: онтологические модели воображения // География искусства: междисциплинарное поле исследования / под ред. О.А. Лавреновой. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 31–40.

Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 256 с.

Фотиева И.В. Экспрессионизм в живописи: философские размышления // Искусство Евразии. 2023. – № 3 (30). – С. 234–245.

Alsen K., Landmann A. Nordic Painting. The Rise of Modernity. – Munich; London; New York : Prestel, 2020. – 304 p.

Bushart M. Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925. – München : Silke Schreiber Verlag, 1990. – 258 S.

Dahl S.A. Lívskor // Orð, mynd og veruleiki / rits. M. Marnersdóttir. – Tórshavn : Faroee University Press, 2019. – S. 43–60.

Hansen D. Jarðarferð sum ikon // Orð, mynd og veruleiki / rits. M. Marnersdóttir. – Tórshavn : Faroee University Press, 2019. – S. 25–42.

Hoydal K. Grógvíð og grøtt. Yrkingar og týðingar. – Vestmanna : Sprotin, 2018. – 344 s.

Ingólfsson A. Mikines. Maðurin og list hansara. – Reykjavík : Nesútgáfan, 2006. – 318 s.

Ingólfsson A. Mikines. – Reykjavík : Listasafn Reykjavíkur, 2008. – 44 s.

Irve B., Jákupsson B. Mikines. – Kastrup : Kunstmuseet Brundlund Slot, 2003. – 111 s.

Jákupsson B. Mikines. – Tórshavn : Emil Thomsen, 1990. – 255 s.

Jákupsson B. Myndlist í Føroyum. – Vestmanna : Sprotin, 2010. – 166 s.

Joensen J.P. Færøske sluppfiskere. Etnologisk undersøgelse af en erhvervsgruppes liv. – Tórshavn : Føroya Fróðskaparfelag, 1975. – 254 s.

Karlholm D., Christensen H.D., Rampley M. Art History in the Nordic Countries // Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks / M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, and K. Zijlmans (eds.). – Leiden : Brill, 2012. – P. 421–439.

Mortensen K.P. Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning. – København : Gyldendal, 1993. – 321 s.

Ohrt N., Bonde L. Hansina Iversen – Anything Is a Mirror. – Tórshavn : Listasavn Føroya, 2014. – 72 p.

Wivel M.S. Ingálvur av Reyni. 1920–2005. – Tórshavn : Listasavn Føroya, 2009. – 283 s.

Wivel M.S. Færøsk kunst i hundrede år. – Tórshavn : Listasavn Føroya, 2011. – 491 s.

References

Vipper, B.R. *Vvedeniye v istoricheskoye izucheniye iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, Izdatelstvo V. Shevchuk Publ., 2015. 368 p. (In Russ.)

Gauzenshteyn, V. Ob ekspressionizme v zhivopisi [About Expressionism in Painting]. E.M. Braudo, N.E. Radlov (comp. & ed.) In *Ekspressionizm* [Expressionism]. Petrograd, Vsemirnaya literature. 1923, pp. 133–188. (In Russ.)

Gudimova, S.A. Manifesty ekspressionistov (obzor) [Expressionist Manifestos (Review)]. In *Vestnik kulturologii*. Vol. 4, no. 70, 2014, pp. 34–61. (In Russ.)

Zamyatin, D.N. Prostranstvo i iskusstvo: ontologicheskiye modeli voobrazheniya [Space and Art: Ontological Models of Imagination], O.A. Lavrenova (comp. & ed.). In *Geografiya iskusstva: mezhdistsiplinarnoye pole issledovaniya* [Geography of Art: an International Field of Research]. Moscow, Saint Petersburg, Centr gumanitarnykh initiativ Publ., 2016, pp. 31–40. (In Russ.)

- Stupin, S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ekzistentsialnogo iskusstvoznaniya* [Art and the Limits of the humanity. The Experience of Existential Art Studies]. Moscow, Saint Petersburg, Centr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2020. 256 p. (In Russ.)
- Fotiyeva, I.V. Ekspressionizm v zhivopisi: filosofskiye razmyshleniya [Expressionism in Painting: Philosophical Reflections]. In *Iskusstvo Evrazii*. Vol. 3, no. 30, 2023, pp. 234–245. (In Russ.)
- Alsen, K., Landmann, A. *Nordic Painting. The Rise of Modernity*. Munich, London, New York, Prestel Publ., 2020. 304 p.
- Bushart, M. *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925* [The Spirit of Gothic and Expressionist Art : Art History and Art Theory 1911–1925]. München, Silke Schreiber Verlag Publ., 1990. 258 p. (In German)
- Dahl, S.A. Lívskor [Life path]. M. Marnersdóttir (ed.). In *Orð, mynd og veruleiki* [Word, Image and Reality]. Tórshavn, Faroe University Press Publ., 2019, pp. 43–60. (In Faroese)
- Hansen, D. Jarðarferð sum ikon [Journey as an Icon]. M. Marnersdóttir (ed.). In *Orð, mynd og veruleiki* [Word, Image and Reality]. Tórshavn, Faroe University Press Publ., 2019, pp. 25–42. (In Faroese)
- Hoydal, K. *Grógvið og grótt. Yrkingar og týðingar* [Emptiness and Crying. Poems and Translations]. Vestmanna, Sprotin Publ., 2018. 344 p. (In Faroese)
- Ingólfsson, A. *Mikines. Maðurin og list hansara* [Mikines. The Man and His Art]. Reykjavík, Nesútgáfan Publ., 2006. 318 p. (In Icelandic)
- Ingólfsson, A. *Mikines* [Mikines]. Reykjavík, Listasafn Reykjavíkur Publ., 2008. 44 p. (In Icelandic)
- Irve, B., Jákupsson, B. *Mikines* [Mikines]. Kastrup, Kunstmuseet Brundlund Slot Publ., 2003. 111 p. (In Danish)
- Jákupsson, B. *Mikines* [Mikines]. Tórshavn, Emil Thomsen, 1990. 255 p. (In Faroese)
- Jákupsson, B. *Myndlist í Føroyum* [The Painting in the Faroe Islands]. Vestmanna, Sprotin Publ., 2010. 166 p. (In Faroese)
- Joensen, J.P. *Færøske sluppfiskere. Etnologisk undersøgelse af en erhvervsgruppes liv* [Faroese Sloop Fishermen. Ethnological Study of the Life of an Occupational Group]. Tórshavn, Føroya Fróðskaparfelag Publ., 1975. 254 p. (In Danish)
- Karlholm, D., Christensen, H.D., Rampley, M. Art History in the Nordic Countries / M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, and K. Zijlmans (eds.). In *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden, Brill Publ., 2012, pp. 421–439.
- Mortensen, K.P. *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning* [The Sky Storms. A Line in Danish Nature Poetry]. København, Gyldendal Publ., 1993. 321 p. (In Danish)
- Ohr, N., Bonde, L. *Hansina Iversen – Anything Is a Mirror*. Tórshavn, Listasavn Føroya Publ., 2014. 72 p.
- Wivel, M.S. *Ingálvur av Reyni. 1920–2005* [Ingálvur from Reyni. 1920–2005]. Tórshavn : Listasavn Føroya, 2009. 283 p. (In Faroese)
- Wivel, M.S. *Færøsk kunst i hundrede år* [Faroese Art for a Hundred Years]. Tórshavn : Listasavn Føroya Publ., 2011. 491 p. (In Danish)