

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ ИЗ ОДЕССКОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В Одесском Археологическом музее в экспозиции одного из залов находится мраморная голова женщины¹ высотой 0,27 м, отколотая от какого-то более крупного изваяния — бюста, статуи или рельефа. На волосы ее наброшено покрывало, оставляющее открытой прическу спереди, уши и часть шеи.

С первого взгляда на лицо женщины наше внимание привлекает глубокая внутренняя сосредоточенность, запечатленная в конкретных, индивидуально-неповторимых чертах, убеждающих в том, что это — портрет точно передающий облик вполне определенного человека (рис. 1, 2, 3).

Характер и особенности материала — белого мелкозернистого мрамора, из которого исполнен портрет, в частности такие, как шероховатая, покрытая серовато-коричневой патиной, фактура его поверхности, следы таких инструментов, как скарапель, а также манера изображения глаз, да и сам образ женщины с наброшенной на голову тканью, типичны для скульптурных портретов античности, — точнее римской эпохи, когда на смену эллинской идеализации и обобщенности пришли точность и конкретность изображения индивидуальных лиц и интерес к передаче характера и настроений человека.

Лицо женщины в одесском памятнике трактовано очень индивидуально. Таким точным в передаче всех деталей и черт мог быть только скульптор, работавший в эпоху, когда создавались поражающие до сих пор своим «веризмом» древнеримские портреты. Мастер показал плотные, особенно хорошо видные в профиль, надбровные дуги, несомненно индивидуальный, немного резкий изгиб бровей, выступающие скулы, сильно выдающийся вперед нос, очевидно с горбинкой, но сколотый на конце. Исполнивший одесский портрет скульптор не мог не обратить внимания на глубокие складки на щеках, идущие от носа к губам, некрасивый, но характерный рисунок губ. С особенной тщательностью он высекал из мрамора пряди волос, левое ухо и складки наброшенной на голову ткани. Лицо женщины в одесском портрете примечательно не только своей жизненной конкретностью в изображении деталей, но прежде всего силой воли, собранностью глубоких чувств, сдержанностью эмоций.

Сохранность портрета относительно хорошая. Лицо не потеряло своей выразительности, несмотря на сбитый кончик носа, обнажающий углубления ноздрей, сколотый подбородок, отбитую правую часть головы и мелкие сколы на щеках, веках, шее и волосах. Повреждена также поверхность волос и покрывала над левым ухом женщины.

¹ Инвентарный номер: ОГМ 50277 Па 28.

В исполнении этого памятника заметна особенность — принципиально важная, проливающая свет на первоначальный характер произведения. Обращает на себя внимание большая разница в обработке поверхности мрамора при исполнении деталей правой и левой сторон лица и головы. Левая сторона портрета подвергалась тщательной обработке. Здесь детальнее обозначены пряди волос, точно передана форма уха, с помощью бурава показаны складки ткани, свешивающейся с головы. Напротив, правая сторона менее тщательно обрабатывалась. Здесь не так отчетливо проведены пряди волос, их границы кажутся смазанными, поверхность мрамора правой стороны лица более шероховата, чем левой. Правая сторона обработана так, что, кажется, скульптор и не предполагал изображения правого уха, суммарно трактована и поверхность камня. Подобное же различие выступает и в обработке поверхности шеи. Справа мрамор имеет более шероховатую фактуру, нежели слева, где он более гладкий. Создается впечатление, что мастер старается обратить внимание прежде всего на левую сторону лица.

Подобное отношение к обработке мрамора трудно представить себе в круглых скульптурных произведениях (в статуях или бюстах), предназначенных для обозрения с разных сторон. Такое исполнение деталей в римскую эпоху было возможно и встречается сплошь и рядом в горельефах, где обращается особенное внимание на обработку прежде всего той стороны лица, которая ближе к зрителю. В этой связи особенно важно учесть то, что вся тыльная правая часть одесской мраморной головы, начиная с затылка, отсутствует, и скол очень похож на те, что типичны для мраморных голов, отбитых от рельефов. Это заставляет предположить, что одесский женский портрет не принадлежал статуе или бюсту, но является частью большого горельефа. Возможно — это часть надгробной плиты, украшенной портретным изображением, позднее отколотым от фона.

Портретная женская голова из Одессы связывается с Ольвией. Однако остается неизвестным, где — на городище или некрополе обнаружили памятник и кому принадлежит честь его находки. Не выясненной остается также и дата находки этого древнего портрета. То обстоятельство, что в одесский музей поступали в XIX в. памятники древности от частных лиц, весьма приблизительно, а иногда и заведомо неверно указывавших историю приобретения, заставляет отнестись осторожнее и к сообщению об ольвийском происхождении портрета. Нередко в собрание одесского музея поступали памятники из древних городов Западного Крыма (Херсонес), Восточного Крыма (Пантикапей) и других районов Северного Причерноморья.

Одесский женский портрет, естественно, не остался вне поля зрения ученых-антиковедов, внимание которых эта голова привлекла как «одна из лучших портретных голов эпохи Империи». Так писал о ней хранитель одесского музея Э. Р. фон Штерн в списке к очень краткой, снабженной одним изображением этой головы, статье С. А. Жебелева². Отмечал достоинства одесского портрета и сам С. А. Жебелев, утверждавший, что «по характерности работы ольвийскую голову можно смело сопоставить с лучшими портретными женскими головами эпохи Империи»³. С. А. Жебелев добавлял, что «судя по прическе и головному убору ольвийская голова — III в. по р. X.». Кроме того Э. Р. фон Штерн замечал, что, по его мнению, есть несомненное сходство лица, изображенного в ольвийском мраморном портрете из Одессы с лицом римской императрицы III в. н. э. Юлии Мезы. Позднее этот — на самом деле выдающийся — скульптурный женский портрет древнеримской эпохи больше не привлекал внимания исследователей, не был предметом более пристального изучения и утвердился не только в экспозиции одесского музея, но и в научной литературе как портрет Юлии Мезы III в. н. э.⁴

² С. А. Жебелев, «Памятники классической скульптуры, хранящейся в Одесском музее», ЗООИД, 1900, т. 22, стр. 71—72, рис. 5.

³ Там же.

⁴ «Одесский Археологический музей. Путеводитель», Одесса, 1970, стр. 25; М. И. Максимова, М. А. Наливкина. Скульптура, в сб. «Античные города Северного Причерноморья», М. — Л., 1955, стр. 306.



Рис. 1. Женский портрет I в. до н. э.

Изучение женского портрета из Одесского Археологического музея и его сравнение с другими портретами III в. н. э., а также с портретами Юлии Мезы заставило усомниться в этих выводах. Действительно ли это Юлия Меза?

Юлия Меза была очень активным действующим лицом в римской истории III в. Сестра Юлии Домны, тетка Каракаллы, мать Соэмии и Маммеи, бабка Элагабала, она принадлежала к той группе женщин, которые долгое время, оттеснив на второй план малолетних императоров, всецело держали в своих руках управление Империей. Именно ей был обязан ее внук Бассиан Элагабал тем, что стал императором. Именно Юлия Меза начала распространять слух, что отцом Бассиана, сына Соэмии, был не кто иной,



Рис. 2. Женский портрет I в. до н. э.

как Каракалла. Растущее в войсках недовольство уничтожившим Каракалла Макрином открыло Бассиану путь к власти, а богатые подачки его бабки солдатам привели к тому, что в результате заговора Макрин и его сын Диадумен были убиты, и войска провозгласили императором внука Юлии Мезы Элагабала. Именно Юлии Мезе пришла позднее на ум мысль подготовить замену непопулярному Элагабалу в лице сына другой ее дочери, Маммеи, — Александра Севера. После убийства Элагабала на престоле оказался Александр Север, но по существу управляли Империей его мать Маммея и бабка — Меза. Умерла Юлия Меза вскоре после воцарения Александра Севера.

И все же, как ни велико было значение этой женщины в истории Рима III в. н. э., достоверных скульптурных портретных изображений Юлии Мезы в мраморе до сих



Рис. 3.

пор не известно ⁵. Тем интереснее казалось предположение, выдвинутое Э. Р. фон Штерном. Представить себе облик Мезы можно, так как сохранились ее портреты на геммах и монетах ⁶, — они дают такое четкое и хорошее изображение лица императрицы, что вряд ли можно сомневаться в его точности.

⁵ M. Floriani Squarciarino, Giulia Mesa, «Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale», III, Roma, 1960, стр. 925.

⁶ J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie, II, 3, стр. 95 сл.; H. Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain, IV, стр. 391 сл.; Floriani Squarciarino, ук. соч. стр. 924 сл.; A. Furtwängler Gem-



Рис. 4.

Профильное изображение Юлии Мезы на серебряной монете (рис. 5) целесообразно сравнить с одесским мраморным портретом, и тогда будут заметны различия представленных персонажей ⁷. В прическе этих женщин действительно есть некоторое сходство — волосы расчесаны на прямой пробор. Но, пожалуй, это единственная общая черта. У Юлии Мезы в портрете на серебряных монетах волосы закрывают уши. В одесском портрете они открыты и прядь волос зачесана за ухо. Это достаточно хорошо видно на той стороне ольвийского портрета, где сохранилось ухо.

men, Monaco, 1900, табл. XLVIII, № 27; H. Mattingly — V. Sydenham. The Roman Imperial Coinage, I—IV, L., 1923—1952.

⁷ Floriani Squarciapino, ук. соч., рис. 1157.



Рис. 5.

Скульптор изобразил на монете у глаз Юлии Мезы легкий веер морщин, очевидно присущий ее лицу. Эту деталь римский портретист не мог бы опустить в мраморном изваянии и обязательно показал бы. Но ее нет и без того выразительном лице женщины одесского портрета. Обращает внимание также различие возрастов. В одесском портрете изображена женщина несколько более молодая, нежели Юлия Меза, представленная на монете. Изображение в одесском памятнике воспринимается как посмертный портрет с горельефного надгробия не только своим исполнением (нагробные скульптурные изображения были очень распространены в древнем Риме⁸), но прежде всего настроением некоторой отрешенности, свойственным

надгробным образам. В то же время известно, что Юлия Меза дожила до преклонных лет, и, стало быть, женщина, изображенная в одесском портрете, вряд ли Юлия Меза.

Итак, сравнение лица в одесском портрете с лицом Юлии Мезы на серебряной монете заставляет усомниться в идентификации, которую предлагал Э. Р. фон Штери.

Сомнения вызывает также принятая датировка одесского женского портрета. Можно ли отнести его к III в. н. э.?

Портретисты III в. н. э. создали много прекрасных женских образов, известных по мраморным бюстам и статуям, рельефам на монетах и медалях, резным изображениям на геммах и камнях. Опыт у скульпторов-портретистов III в. был огромный. Традиции республиканских ваятелей с их точным изображением лица, несомненно, были ими восприняты. Изысканность почти графических форм августовского скульптурного портрета не могла остаться им неизвестной. Помпезность флавиевских образов⁹, «псевдореспубликанская» добродетель ликов времен Траяна¹⁰, печаль и задумчивость персонажей в портретах антониновской эпохи¹¹ — все это лежало за плечами скульпторов-портретистов III в. н. э. Все это так или иначе в переработанном виде скрывается за холодной оболочкой мраморных портретов III в. н. э. Сложные люди со сложной, порой изломанной их временем психологией: то беспредельно жестокие, то вяло-пассивные, быстро сменявшиеся императоры III в., то кокетливо-манерные императрицы вроде Салонины в мраморном бюсте Эрмитажа¹², то замкнутые, подобно Юлии Маммею в портрете из Лондонского Британского музея¹³, проходят в памяти человека, обратившегося к III веку н. э. — сложнейшему, полному глубоких противоречий времени, которое когда-либо переживала Римская империя за все века своего существования. Образы III века всегда многогранны и многозначны в своих характеристиках.

В женских портретах времени Северов нашла отражение внутренняя динамичность чувств, которая явилась следствием огромной работы всех предшествующих римских портретистов и своеобразной реакцией на модную в недавнюю эпоху Антонинов пассивность и меланхоличность портретных образов. Этой сложной противоречивостью

⁸ A. H e k l e r, Die Bildniskunst der Griechen und Römer, Stuttgart, 1912, рис. 133, 134 и др.; O. V e s s b e r g, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik, Lpz, 1941, табл. XXVII и др.

⁹ H e k l e r, ук. соч., стр. 218 слл.

¹⁰ Там же, стр. 232 слл.

¹¹ M. W e g n e r, Die Herrscherbildnisse in antoninischen Zeit, B., 1939, илл. 1 и сл.

¹² М. Л е с н и ц к а я, Два римских портрета III в. из собрания Эрмитажа, СА, 1963, № 2, стр. 171, рис. 5

¹³ F l o r i a n i S q u a r c i a p i n o, ук. соч., рис. 4156.

одесский портрет не обладает. Выразительность его характеристики покоится на несвойственной портретам III в. н. э. цельности образа. Сдержанная простота и искренность чувств, общее выражение погруженности человека в мир собственных мыслей, отрешенность, замкнутость присущи одесскому портрету.

Этот характер ольвийского памятника, несвойственный портретам III в. н. э., заставил внимательнее отнестись к нему и рассмотреть не только выразительность его образа, но пластическое решение портрета и технические особенности его исполнения.

Больше всего ассоциаций вызывает одесский портрет с памятниками Республики. На голову брошена ткань, оставляющая открытыми не только лицо, но и переднюю часть волос; складки этой ткани обозначены резко и глубоко, как это бывает в республиканских портретах¹⁴. Скульптор III в. обязательно показал бы здесь красивый изгиб складок. Простота их проведения вызывает в памяти стиль поздне-республиканских портретов, непритязательность и скромность выразительных средств которых — одно из их самых ярких качеств.

Характерна для портретов Республики еще одна особенность, свойственная и одесскому портрету. В портретах времен Республики четко выступает обычно структурная основа, костяк, остов пластического образа. В республиканских портретах поэтому так проступают обычно скулы, челюсти, черепные кости, будто обтянутые тонким слоем кожи. Эти портреты очень конструктивны, четки в своих пластических формах¹⁵. Уже в портретах времени Августа подход к пластике портретов будет иной. С помощью моделировки поверхности мрамора скульптор сгладит те угловатости, резкие выступы черепа, которые обычно делают республиканские портреты словно «колючими». Важно подчеркнуть, что отмеченная конструктивность республиканских портретов не есть качество, присущее лишь портретной скульптуре или пластике вообще этого времени. Подобная лапидарность форм выступает и в архитектуре республиканского Рима. Достаточно сравнить прямоугольный храм на Бычьем рынке с очень похожим на него храмом в Ниме, чтобы увидеть как увеличивается значение декора, лепнины, как постепенно скрывается за пластической декорацией конструктивность республиканской постройки. Одесский женский портрет по своей откровенно, даже несколько резко, высказанной конструктивности вполне республиканский.

Обработка поверхности мрамора также убеждает в том, что этот портрет не может относиться к III в. н. э. Скульпторы III в. в обработке поверхности мраморных портретов, особенно северовского периода, создавали сложную градацию оттенков для изображения фактуры кожи, волос, тканей¹⁶. За итальяскими скульпторами, особенно преуспевавшими в такой обработке мрамора, следовали и подчас не отставали греческие и малоазийские портретисты III в. н. э.¹⁷ У мастеров III в. это получалось уже не так искусно, как у скульпторов II в., которые были виртуозами¹⁸, но все же подобная выучка еще держалась от золотого антониновского века портрета. В одесском же памятнике поверхность мрамора на лице, волосах, покрывале обработана очень общо, что характерно для республиканских портретов.

Свидетельством того, что одесский портрет выполнен не в III в. н. э. может служить и отсутствие врезанных зрачков, которые появляются в мраморных римских и провинциальных портретах, только начиная с середины II в. н. э. Трудно представить себе, чтобы скульптор III в. н. э. сознательно оставил бы глазницы без зрачков и изобразил бы их краской, как это делали мастера до середины II в. н. э. Отсутствие зрачков решительно заставляет отодвинуть дату исполнения портрета из Одессы назад, от III в. н. э.

¹⁴ Н е к л е г, ук. соч., стр. 129, 133, 134, 137.

¹⁵ Н. А. С и д о р о в а, Мужской портрет I в. до н. э. из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, «Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина», М. 1960, стр. 21, рис. 1, 2.

¹⁶ Н. Р. L' O г а n g e, Studien zur Geschichte des Spätantiken Porträts, Oslo, 1933, табл. 1 и др.

¹⁷ I. I n a n and E. R o s e n b a u m. Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture, L., 1966, табл. 45, 147 и др.

¹⁸ W e g n e r, ук. соч., табл. 53, 54.

Почему же С. А. Жебелев — крупнейший ученый антиковед определял этот портрет как произведение III в. н. э.? Одесский памятник близок портретам III в. свойственной ему асимметрией лица, особенно выступающей в образах обоих периодов. Мастером подчеркивается здесь прежде всего характерность и необычность физиономического облика, непохожесть именно этого человека на других, то, что несколько сглаживалось в портретах времени Августа и Антонинов. Асимметричны очертания губ женщины в одесском портрете, верхняя справа чуть приподнята, асимметричны правая и левая стороны лица, рисунок прядей волос. Но, пожалуй, более сближает портреты III в. н. э. и портреты республиканского времени их внутренняя настроенность. В характере людей в портретах поздней Республики и III в. н. э. много общего. Бесконечные внутренние раздоры, кровопролитные войны, государственные заговоры, политические убийства, почти никогда не прекращавшиеся в истории Рима, именно в эти периоды были особенно часты. Люди жили в состоянии постоянного напряжения и страха не только за свое благосостояние, но прежде всего за жизнь. Все это, очевидно, накладывало на лица людей поздней Республики и III века н. э. общий отпечаток, более естественный и откровенный для портретов Республики и замаскированный в III в. сложным комплексом уже маскирующих истинное состояние духа человека качеств. Не случайно С. А. Жебелев поэтому остановился на III веке н. э., когда датировал портрет из Одессы, но эта датировка была, возможно, сделана несколько поспешно.

Предположение, что одесский портрет относится к республиканскому времени, а не к III в. н. э., представляется особенно убедительным при сравнении его с находкой из итальянской деревушки Фальконнана, расположенной на территории древней Кампани. Здесь во время сельскохозяйственных работ был найден скульптурный женский портрет, исполненный в манере, близкой одесскому портрету. Этот портрет опубликован и текст снабжен двумя фотографиями — общим видом найденного памятника и деталью — крупным планом лица женщины¹⁹ (рис. 4 и 6).

Найденный в деревне Фальконнана женский портрет представляет собой почти поясное изображение женщины средних лет, исполненное в мраморе в технике высокого рельефа, почти круглой скульптуры, служившее надгробной стелой. Общая высота найденного надгробного портрета — 0,65 м, ширина — 0,58 м. Изображенная в портрете из Фальконнаны римлянка одета в тунику, поверх которой наброшен плащ, охватывающий затылок и плечи, укутывающий руку, видную лишь в кисти и пальцах. Оставлены открытыми передняя часть головы и прическа. Правой рукой, поднятой к левому плечу, женщина держит покрывало и, слегка повернувшись вправо (от зрителя — влево), смотрит владь. Довольно сильный поворот головы наводит на мысль, что этот портрет создавался как парный другому, вероятно, мужскому, располагавшемуся рядом.

Де Росси датирует этот памятник второй половиной I в. до н. э. — точнее 40—30 гг. до н. э., временем поздней Республики, подчеркивая, что эпоха Суллы и Цезаря уже за спиной мастера этого портрета, но время идеализированного августовского портрета еще не наступило. Итальянский исследователь выдвигает предположение, что изображенная была, возможно, женой одного из владельцев многочисленных в этих местах римских вилл.

В этом портрете много общего с портретом из одесского музея. Совпадают размеры голов, сходны, хотя и не совсем идентичны прически. И в одном и в другом портрете волосы расчесаны на прямой пробор и слегка выются. Прическа и там и здесь сдержана и скромна. Манера изображения наброшенного на голову покрывала одинакова в обоих памятниках. Более того, исполнение складок покрывала, глубоко прорезанных буравом, почти тождественно в своей простоте. Для обоих портретов характерен поворот головы влево. Особенность исполнения лица, отмеченная выше для одесского портрета, при которой одна сторона подвергается тщательной обработке, а другая беглой,

¹⁹ G. M. De Rossi, *Materiali archeologici dalla Campagna Romana*, «Archeologia Classica», XX, fasc. 2, Roma, 1968, стр. 249—259, табл. XCIX—C.



Рис. 6.

присуща и портрету из Фальконнаны, являющемуся частью надгробия с сохранившейся плитой фона. Идентична в обоих портретах трактовка бровей и глаз, одинаково изображены веки, нижнее и верхнее; отсутствуют — как это характерно для республиканских портретов — рельефно обозначенные зрачки. Есть и другие общие черты в трактовке лица. Резкость черт, которую отмечает Де Росси в своей статье, свойственна и портрету из Одессы. Глубокие складки на щеках, выступающие скулы подчеркнуты скульптором.

Конечно близость этих портретов не в физиономическом сходстве — его здесь не может быть, так как изображены разные лица, — но в общей манере исполнения лица, прически. Не менее важно отметить здесь и сходное настроение, пронизывающее тот и другой образ: погруженность в мир собственных чувств, что характерно для надгробий времен Республики. В портретах III в. н. э., как отмечалось выше, преобладали изображения житейских чувств: нередко скульптором подчеркивались манерность, капризность, кокетство или порой откровенная жестокость человека. В портретах поздней Империи выступало сложное переплетение в одном лице различных качеств характера, различных настроений.

Свидетельство Де Росси о том, что портрет из Фальконнаны — часть надгробия с горельефным изображением головы заставляет вспомнить те отмеченные выше особенности одесского портрета, которые склоняли к мысли, что одесский портрет — часть рельефного надгробия. И, действительно, в эпоху римской поздней Республики были распространены надгробные плиты с рельефным изображением нескольких, в том числе и двух фигур, обычно супружеской четы. Подобные фигуры исполнялись в высоком рельефе, изображались порой во весь рост, и лишь плита фона сзади свидетельствовала, что это все же не круглая скульптура, а рельефное надгробие.

Образцом подобной надгробной плиты может служить памятник, хранящийся в Палаццо Консерваторов в Риме ²⁰. Голова женщины с этого надгробия изображает римлянку более молодую, с более сложной прической, нежели в портретах одесского музея и из Фальконианы, но характер покрывала, наброшенного на голову, общая манера исполнения, характер погребальной скульптуры — общие для этих памятников.

Портрет римлянки из Фальконианы подкрепляет, таким образом, предположение, что хранящийся в одесском музее женский портрет относится не к III в. н. э., а ко второй половине I в. до н. э. — времени, когда Ольвия после гетского нашествия вновь начинает чеканить свою монету, времени, когда экономика и культурная жизнь Ольвии начинает вновь оживать и в городе могли ставиться мраморные надгробия-памятники; фрагментом от такого монумента, возможно, и является одесский портрет.

Отличный по качеству мрамор, первоклассная пластическая выразительность образа склоняют к мысли, что одесский памятник возник не в италийской, но в какой-то малоазийской скульптурной мастерской и был привезен затем в Причерноморье. Не исключена, конечно, вероятность и местного его происхождения, однако, она требует таких доказательств существования в Ольвии скульптурной мастерской, каких в настоящее время еще мало.

Г. И. Соколов

FEMALE PORTRAIT HEAD IN THE ODESSA ARCHAEOLOGICAL MUSEUM

by G. I. Sokolov

The head (OGAM 50277 Pa28, height 0.27 m.) was acquired by the museum from a private person at the end of the XIX century. The head was broken off probably from a grave monument decorated in high relief, and not from a statue or bust, as is shown by the particularly careful finish of the left side of the face, the absence of any back to the head, and the character of the break. The time and place of the head's discovery are obscure but it is generally associated with Olbia. S. A. Zhebelev dated it in the III century A. D., E. R. von Stern saw in it a facial resemblance to Julia Maesa, and these opinions were adopted in the literature. However, comparison with the coin portrait of Julia Maesa throws doubt on the identification, and there are also grounds for questioning the date. The manner of working the marble in the Odessa portrait and, what is especially important, the fact that the pupils of the eyes are not sculpturally executed, are not characteristic features of III century Roman portraiture, but are typical of portrait sculpture in the I century B. C. A good analogy may be seen in a marble female portrait found recently in the Italian village of Falconiana (Campania). The Italian portrait, dated at the end of the I century B. C., resembles the Odessa head in the working of the marble and treatment of the hair, and is also part of a grave stele. The analogy is close enough to warrant dating the Odessa head in the same period. Where the Odessa head was made is hard to say; one may hazard the guess that it came from some workshop in Asia Minor.

²⁰ B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Lpz, 1948, рис. 114; W. Lübke, E. Pernice, *Die Kunst der Römer*, Wien — Berlin — Stuttgart, 1958, стр. 178, рис. 165.